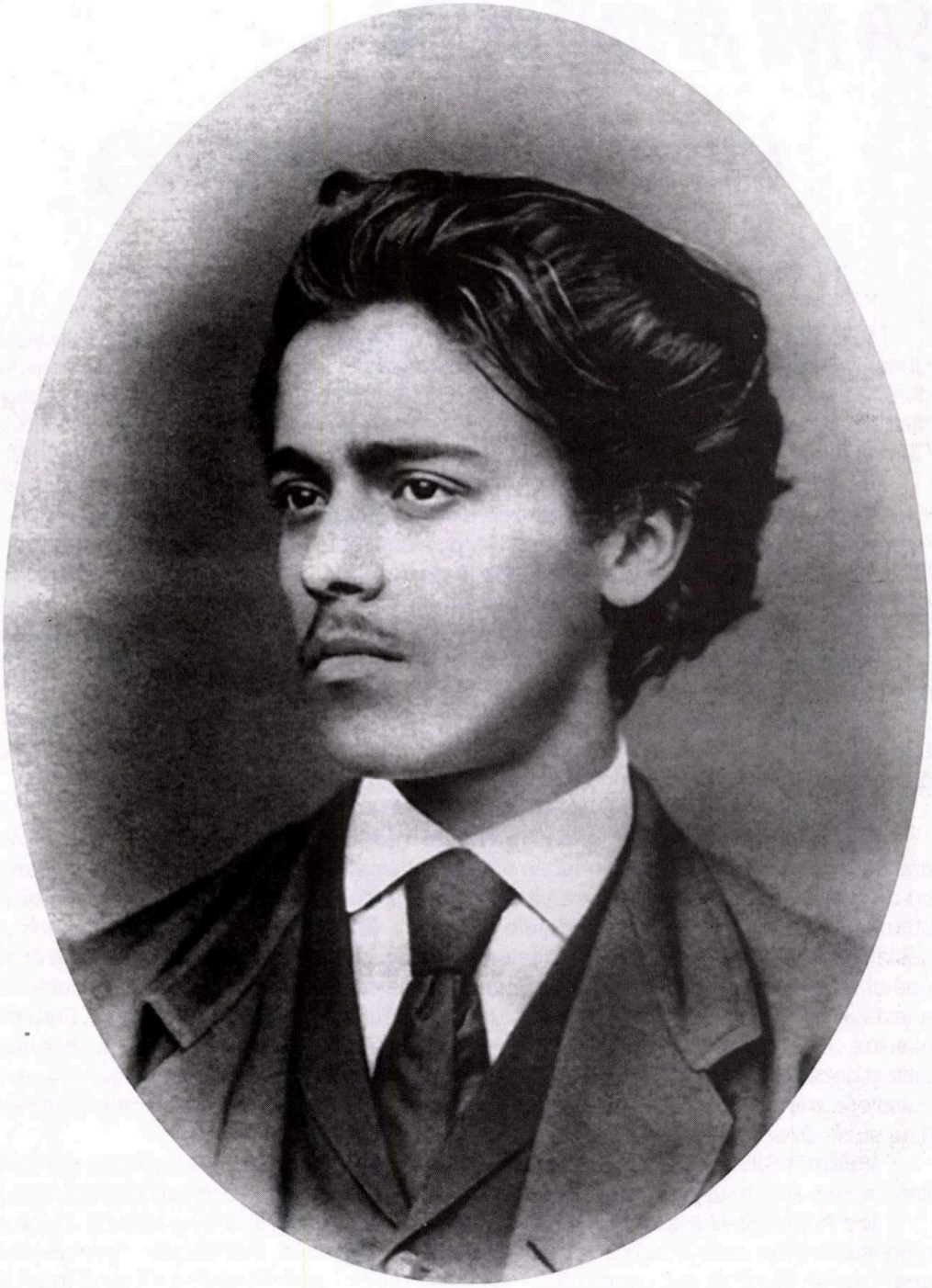
I 3818

TEATRUL azi

numărul 1 și 2 / 2002

TEATRUL azi

numărul 1 și 2 / 2002



ANUL CARAGIALE

841.362 P
Biblioteca Județeană MUREȘ TARGU-MUREȘ

SĂ NE AMINTIM DE...

NEPOTUL LUI RAMEAU
de Denis Diderot

Valentin Silvestru*: Stimate regizor David Esrig, și prețuite scenograf Ion Popescu-Udrișteș, vă rog să contribuiți la ducerea mai departe, cum se spune, a istoriei spectacolului dumneavoastră remarcabil pe care încercăm s-o schițăm în astă-seară, alternând fragmentele filmate cu discuția pe viu asupra fenomenului de care iau cunoștință spectatorii. Cum ai reușit, sau cum ați reușit, echipa care ați lucrat, ca să realizați un text de teatru?

David Esrig: Structura dialogului lui Diderot – și asta m-a făcut să îndrăznesc această experiență – este extrem de dramatică. Nici o clipă dialogul nu este descriptiv, deși abundă în descripții. Pentru că fiecare lucru care este invocat este invocat pe fondul unui conflict lăuntric de o nemaipomenită forță și o teribilă tensiune. [...] Este un dialog filosofic trăit la cea mai înaltă temperatură. Ideile nu sunt argumente intelectuale, ci argumente vitale. Asta este și forța neobișnuită a acestui text. Filosofia aici este viață, este existență.

Valentin Silvestru: Totuși, date fiind dimensiunile operei originale, înțeleg că a trebuit să renunțați la o mare parte din text.

David Esrig: Fără îndoială. A fost important să găsim criteriul. Criteriul de selecție a textului s-a bizuit pe faptul că nepotul lui Rameau, în fața întâmplării triste de a fi dat afară din casa unde trăia comod ca parazit, bârfitor, codoș și așa mai departe...

Valentin Silvestru: Casa lui Bertain... care a existat și realmente.

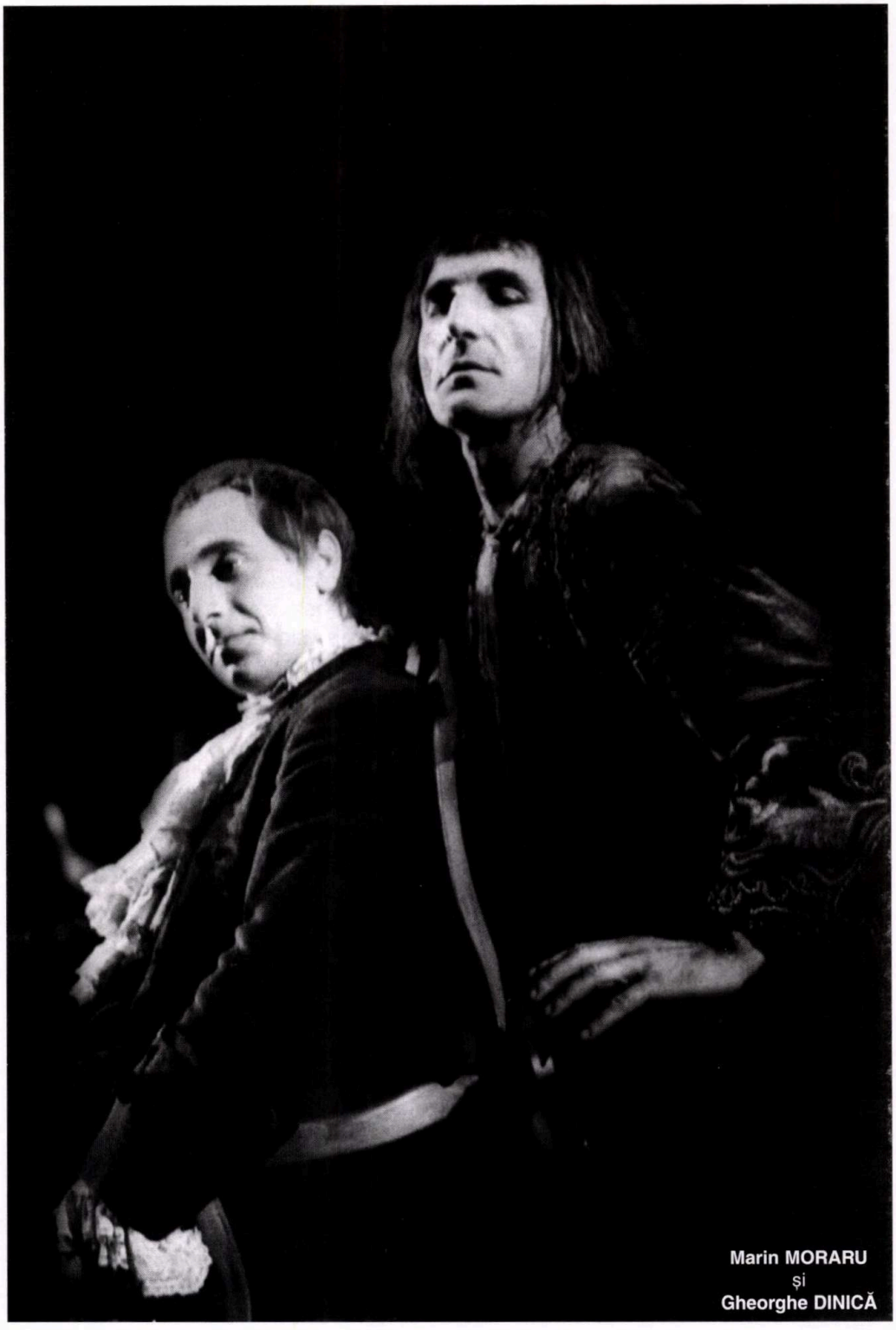
David Esrig: Bineînțeles. A fost unul dintre marii financiari ai Franței. [...] Deci, fiind dat afară din această casă unde ducea deja o viață foarte comodă, trebuind să înțeleagă cu ce a greșit, e nevoit, din cauza vitalității extraordinare a gândirii lui, acest personaj straniu, să se confrunte cu toate datele existenței. El trebuie să înțeleagă mecanismul social, el trebuie să înțeleagă mentalitatea oamenilor. Ca să revin la operațiunea pe care poetul Gellu Naum a făcut-o aici, aș putea s-o denumesc o transformare subcutanee a textului. Fără să piardă nimic din structura foarte complexă a unui text filosofic. Fără să altereze complexitatea cu care se exprimă personajele. Care, dacă ar fi fost răpită, devenea alt text decât al lui Diderot. [...] Gellu Naum a mânuit cu o extraordinară înțelegere literară cuvintele, transformând un text care era menit să fie citit într-unul care poate fi înțeles fiind auzit. Operațiune de o extremă subtilitate și delicatețe.

Valentin Silvestru: Plec de la text împreună cu bunăvoința dumneavoastră și întreb când și cum s-a cristalizat imaginea spectacolului, în care fază a procesului de elaborare?

Ion Popescu-Udrișteș: De la început, în ce privește decorul, am renunțat la a face o reconstituire, pe care o indica textul, a cafenelei Régeance. Era simplu, neinteresant pentru noi astăzi și ne-am gândit că un dispozitiv scenic care să traducă, să descifreze și

---

* Discuție realizată de Valentin Silvestru cu regizorul David Esrig, scenograful Ion Popescu-Udrișteș și actorii Marin Moraru și Gheorghe Dinică. Emisiune din 1970 la Televiziunea Română.



Marin MORARU
și
Gheorghe DINICĂ

să comenteze pentru spectator ideile conținute în text era lucrul cel mai nimerit. Și așa, treptat, treptat, am ajuns la ideea unui dispozitiv, a acestui caleidoscop de oglinzi – de fapt sunt opt oglinzi mari, pivotante, de 3 metri pe 2 – și aparatura electrică necesară, care și asta a trebuit pusă într-un anumit unghi, dirijată într-un anumit fel, lucruri care au venit mai pe urmă, adică în decursul muncii noastre. Însă de la început știam că spectacolul se va desfășura într-un dispozitiv de oglinzi. Cum va fi el, ce sarcini i se dau, ce vom cere de la el, asta am rezolvat mai târziu.

Valentin Silvestru: Îmi închipui că în viziunea regizoral-scenografică au intervenit trei momente care cereau cu deosebire unitatea dumneavoastră de vederi. Este, dacă înțeleg bine, momentul plastic al mișcării, care e foarte caracteristic spectacolelor semnate de regizorul Esrig, de scenograful Udrișteși colaboratorii lor, actori foarte apropiați, Marin Moraru, Dinică și alții; apoi, momentul de plastică propriu-zisă, care reprezintă ambianța, decorul, recuzita, costumele; și momentul special în cazul acestui spectacol de plastică realizat prin efecte optice și prin efecte luminoase, care aici joacă un rol aproape decisiv, cel puțin într-o bună parte a spectacolului. Este un element de continuitate și faptul că v-ați bizuit în distribuție pe actori cu care ați mai lucrat?

David Esrig: Cred că anarhismul profund al personajului *Nepotul lui Rameau* își găsea greu un interpret mai exact, mai bun, bogat decât Dinică. După cum liniștea care ajunge până la a fi torturantă pentru *Nepotul lui Rameau,* a lui Diderot, această liniște care macină în formidabila lui încordare intelectuală totul, își găsea greu un interpret mai exact decât neliniștitul Marin Moraru. Cred că liniștea lui Diderot nu e o formă de calm, e o formă specială a unei naturi deosebit de active. Și, peste toate astea, seamănă foarte bine.

Valentin Silvestru: Aici chiar vroiam să întreb dacă ați mizat într-adevăr pe asemănarea fizică, fiindcă am observat, că s-a urmărit o mască oarecum asemănătoare. Și în costum am avut impresia că, deși sunt asemănătoare, există o tușă de maliție din partea dumneavoastră la costumul *Nepotului.*

Ion Popescu-Udrișteː În ambele cazuri, adică și în al *Nepotului lui Rameau* și al *filosofului Diderot,* am păstrat costumul de epocă, gândind că este emoționant pentru noi, astăzi, să vedem două personagii îmbrăcate în costum de epocă, ce dezbat niște lucruri atât de actuale. [...]

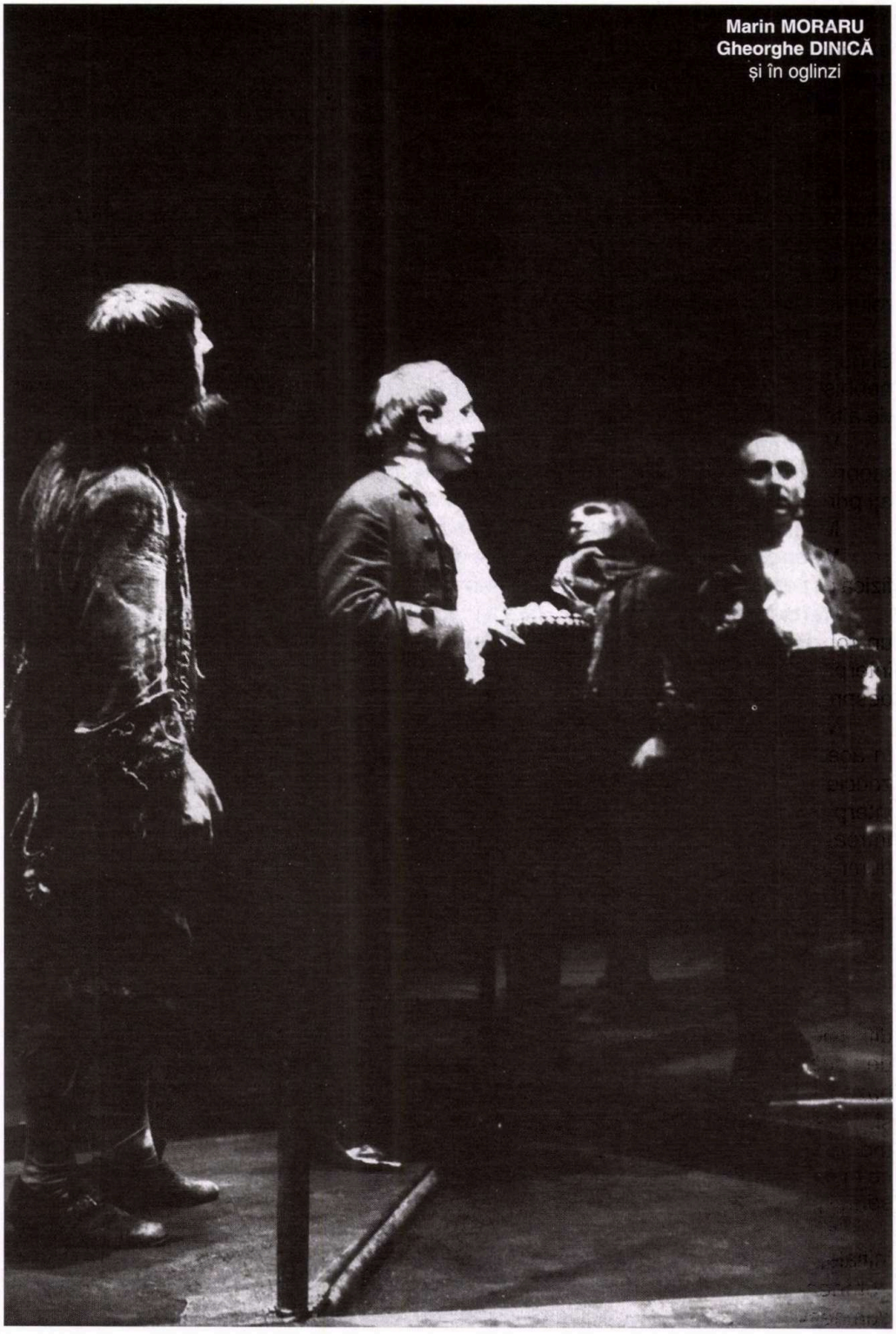
Valentin Silvestru: Pentru dumneata, iubite și prețuite Gheorghe Dinică, cu ce a început istoria frumosului rol pe care îl joci în *Nepotul lui Rameau*?

Gheorghe Dinică: Asta ține de o perioadă foarte lungă și cu precizie foarte greu de spus, dar, ca un detaliu, îmi amintesc că în urmă cu câțiva ani, când am luat legătură cu textul, am făcut cunoștință cu el, acasă la poetul Gellu Naum, chiar am făcut o lectură în joacă a textului, și că de atunci se știa, într-un fel, și în bine, că am să joc acest personaj.

Valentin Silvestru: Și care a fost ideea dominantă a îndelungatului proces de elaborare a rolului?

Gheorghe Dinică: Cred că este o întrebare foarte nuanțată și la un înalt nivel filosofic asupra a ceea ce este normal și anormal în relațiile omului cu viața, cu societatea.

Valentin Silvestru: O veche tradiție actoricească cere ca pe scena de teatru să se evite oglinzile adevărate, pe superstiții sau, dacă vreți, pe adevărul, eu știu, justificat psihologic, că, văzându-se în oglindă, actorul este fascinat de propria sa imagine și uită contextul în care se află. Aici ați avut de-a face cu opt oglinzi foarte mari și mă întreb dacă nu cumva această dificultate atât de tradițională a actorului față cu oglinda, în teatru, nu v-a creat dumneavoastră niște impedimente foarte aspre.



Marin MORARU
Gheorghe DINICĂ
și în oglinzi

Gheorghe Dinică: Este foarte adevărat că acest cadru este neobișnuit pentru experiența unui actor în scenă. De obicei, oglinda în viață are cu totul alt rol, omul este tentat imediat să-și controleze aspectul fizic.

Valentin Silvestru: Văzând a opta sau a zecea oară, cred, spectacolul, mi-am și pus problema că în calitate de *Rameau*, de personaj, dumneavoastră trebuie să cochetați în fața oglinzii, ceea ce și faceți adeseori cu succes.

Gheorghe Dinică: Da, însă oglinda aicea trebuie să capete pentru noi cu totul și cu totul alt rost, acela de a ne ajuta să dezvăluim multitudinea de stări, de nuanțe interioare ale personajelor și diversele fațete ale problemei.

Valentin Silvestru: A fost nevoie în cursul procesului de creație să vă delimitați de rolurile dumneavoastră anterioare?

Gheorghe Dinică: Am avut prilejul să fac una dintre cele mai uimitoare experiențe. Și nu mă refer numai la mine, dar cred că în activitatea multor actori este ceva cu totul neobișnuit asemenea personaj. Și greutatea nu a fost de a mă elibera de alte personaje, de alte mijloace, ci dificultatea a fost că asemenea text cerea mijloace nebănuite.

Valentin Silvestru: Stimate și prețuite Marin Moraru, vă rog să-mi spuneți, tot în raport cu istoria acestui foarte interesant spectacol, dacă nu ați fost surprins atunci când ați primit oferta de distribuire în rolul *Diderot* din partea regizorului Esrig.

Marin Moraru: Nu numai că am fost surprins, dar am fost și speriat.

Valentin Silvestru: V-a inspirat și pe dumneavoastră, ca și pe regizor, asemănarea fizică cu personajul real? Această similitudine de mască v-a ajutat în creația personajului?

Marin Moraru: Da, de ajutat, m-a ajutat, deoarece chiar atunci când nu interpretezi un rol istoric cum este *Diderot* asemănarea trebuie să fie perfectă, dar chiar când interpretezi un rol și ajungi la o asemănare fizică cu imaginea interioară pe care ți-o faci despre rol atunci toate problemele se rezolvă mult mai simplu.

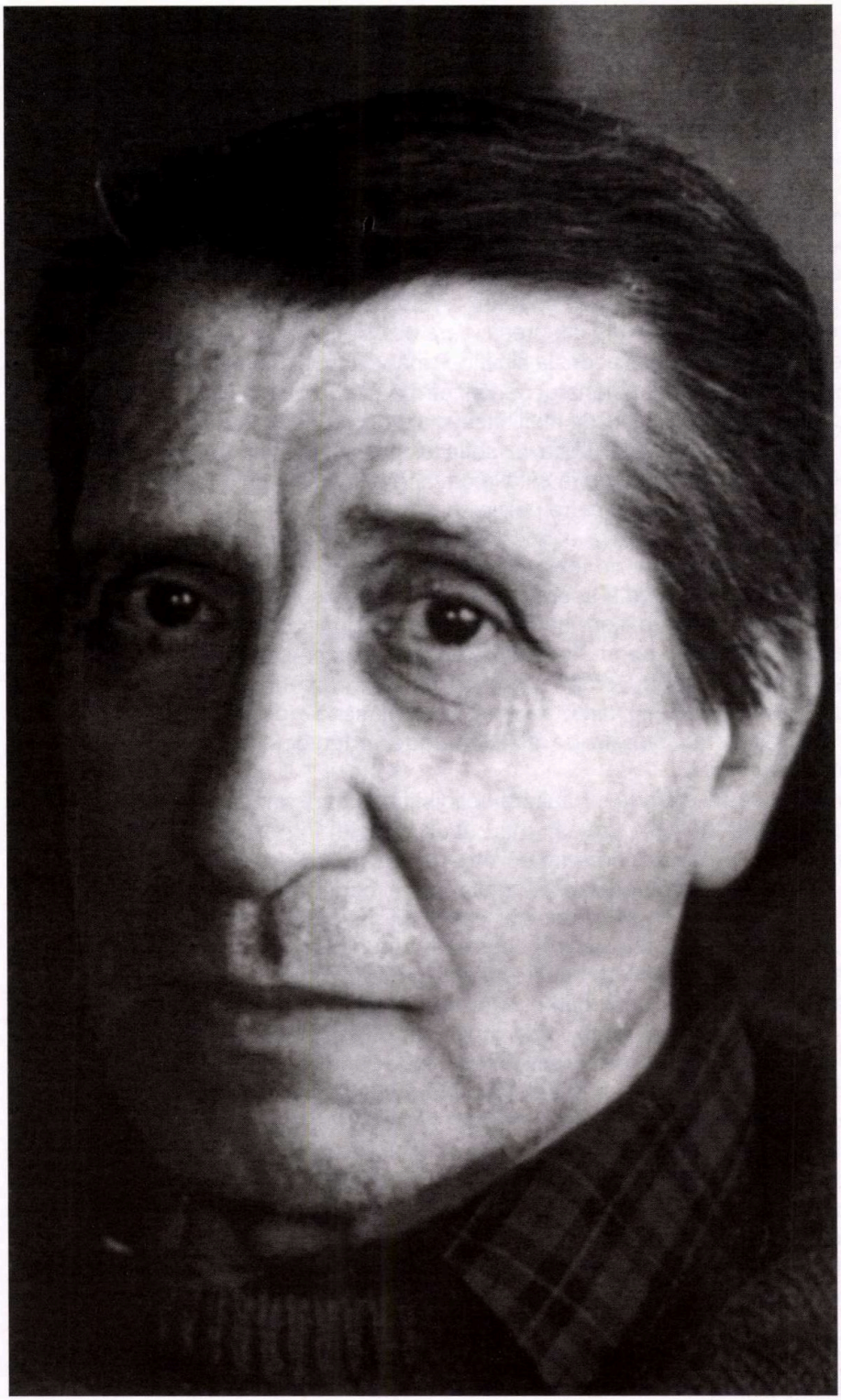
Valentin Silvestru: Mi s-a părut, când am urmărit spectacolul la premieră, că el are în aceste două personaje doi poli: un pol să zic așa fierbinte, în existența extrem de zbuciumată a lui *Rameau* și celălat pol, un pol rece, pe care îl reprezintă personajul interpretat atât de remarcabil de dumneavoastră, între acești doi poli desfășurându-se întreaga problematică politică și filosofică și artistică a spectacolului. A fost și în intenția dumneavoastră să sugerați spectatorului acest contrast de temperatură?

Marin Moraru: Asta reiese din text, nu trebuia să mai sugerăm noi. Noi n-am făcut decât să completăm.

Valentin Silvestru: Spuneți-mi, întâlnirea dumneavoastră cu publicul străin v-a inhibat întrucâtva? Era prima ieșire peste hotare cu acest spectacol.

Gheorghe Dinică: Față de celelalte turnee ale noastre, consider că a fost cel mai dificil pentru noi doi. Pentru că în fața unei săli de spectatori care vorbesc altă limbă, timp de două ore trebuia să-i ținem foarte atenți la noi și să-i intereseze, că altfel noi vorbind, baza fiind textul aici, și vorbind într-o limbă străină lor, puteau să rupă contactul cu noi și... îi spuneam și lui Esrig după spectacol, că am simțit o răspundere neobișnuită în momentul când s-a ridicat cortina și chiar dorința de a... de a fugi. Pentru că nu știam în ce măsură vom duce până la capăt ce ne propuseserăm. Și de-abia după ce am terminat seria spectacolelor am realizat că am trăit o experiență de-a dreptul senzațională.

Valentin Silvestru: Chiar dacă ați avut unele momente de șovăială sau de inhibiție inițiale, se pare că nici publicul italian și cu atât mai puțin criticii care au scris despre dumneavoastră nu le-au observat. În orice caz, în spectacol, datorită măiestriei dumneavoastră deosebite, niciodată nu se pot observa asemenea șovăieli. [...]



GELLU NAUM

GELLU NAUM:
„Te iubesc și plâng!"

Cornel TODEA*: Am fost fericit, cu ceva timp în urmă, să fiu acceptat de către această persoană incredibilă prin autenticitatea cu care și-a trăit existența și să-l conving că nu este nimic dramatic dacă își depășește decizia de a nu face declarații publice și interviuri. Am avut această șansă, căci am asistat la domnia sa în casă cum primea telefoane de la diverse persoane din presă – era o zi aniversară, ziua sa de naștere – și el le spunea: „Da drăguță, ne vedem la cimitir". Amâna această întâlnire pentru o dată pe care o credea mult mai mult amânată, până la urmă, dar în gluma ușor provocatoare nu era, de fapt, decât o dorință a lui de nu fi altceva decât un poet care să trăiască doar prin poezie, în relație cu poezia și cu iubita lui, soția lui, nesimțind în nici un fel nevoia acestui tip de publicitate care este atât de râvnită la ora aceasta, poate nu întotdeauna de poeți, dar cu siguranță cu îndârjire de către politicieni.

Nu pot să fac decât câteva confidențe legate de această întâlnire, de faptul că te aflai în fața unui personaj de foarte mare robustețe, acum cinci ani (era născut la 1 august 1915) nu era la prima tinerețe, dar avea o imensă vigoare în privire, în gest, însă nu întotdeauna la fel de mare dacă era să circule prin casă. Biroul la care s-a făcut opera lui era, de fapt, un taburet. Acesta era spațiul unde și-a creat opera, până a avea acea casă de refugiu de la Comana, o casă de care rămâneai fascinat, fascinat de atmosfera ce se năștea din niște nișe în care plasase descoperirile arheologice. Descoperirile sale erau bazate pe niște metode arheologice cu totul sui-generis, arheologie *mediumnică*.

Voi încerca să vă descriu o întâlnire neliniștită pe care am avut-o, pentru că refuzul de a se declara, de a se povesti mă punea cu totul într-o situație inconfortabilă. Doream să obțin un portret, doream să se autodescrie, să se autopovestească. Or, nu simțea nici o nevoie de face aceste confidențe nimănui. Simțea nevoia să se uite la tine și să te judece fără ca să-și declare concluzia judecății, lucru și mai neliniștitor, pentru că, dacă se uita la tine și ar fi spus: „Ești un bătrân chelios și stupid", nu știu dacă m-aș fi simțit confortabil, dar aș fi fost cu siguranță mai liniștit pentru că mă aflam într-un dialog. Dar în fața unor ochi foarte penetranți, care se opresc pe tine și nu urmează apoi nici un comentariu, ești mult mai puțin relaxat și liniștit. Până când descoperi că privirea lui nu urmărește nici o agresiune, urmărește siguranța că tu, partenerul lui, ești un om care vei avea atât bună-credință cât și că vei înțelege sistemul lui de argumentare cu care, de altfel, polemiza singur. Pentru că el accepta ideea că ar putea fi greu de crezut modul în care înțelege el să trăiască, spunând că încă de foarte mic, încă de la patru ani, a descoperit ce înseamnă un fel de *stare poetică*, fără de care nu crede că se poate naște poezia (apreciind că proza sa tot poezie este și citez exact ceea ce declara).

Își amintea că la patru ani, în starea de oboseală, în extazul de după joacă, seara se culca pe rigolă. Rigola era un spațiu pe care teoretic ar fi curs apele, dar care era invadat

---

Gânduri despre Gellu Naum exprimate la colocviul *Poate... Gellu Naum*, organizat de Secția Română a AICT, în cadrul secțiunii *Colocvii și dezbateri (Creatori și critici față în față)* a Festivalului Național de Teatru.

de iarbă. O stradă pavată cu bolovani, cu un trotuar de bolovani și cu rigola prin care nu curgeau apele pentru că era secetă. Și, în iarba aceasta, în compania unui cățel care adormea mult înaintea lui, simțea că se așază în centrul lucrurilor. A descoperit această stare pe care el a numit-o stare poetică, fără de care, spunea el, poetul nu poate să creeze. Ceea ce avea și se verifica din experiența sa era un sistem de relație cu totul specială cu lumea. Piesele de arheologie pe care le-a descoperit, le-a descoperit fără a avea un criteriu special sau o informație specială. Spunea că simțea că trebuie să se suie în tren cu o destinație cu totul necunoscută și să coboare acolo unde simțea nevoia să coboare, urmând o comandă pe care nu și-o dirija și pe care nu și-o explica și nici nu simțea nevoiă să o motiveze. Aici avea să descopere o piesă care să dateze și să fie un document arheologic, ceea ce se și verifica. Acum nu se poate spune că teritoriul nostru este un teritoriu ca al grecilor, oriunde te-ai plimba vei găsi piese care să te năucească și care să aibă mii de ani. Dacă încerci să folosești logica pe care o avem și care ne apără de cele mai multe ori, poți tot timpul, să pui sub semnul întrebării afirmațiile acestui imens poet.

Florica ICHIM: Piesele din nișe ce erau?

Cornel TODEA: Bucățele de opaițe vechi, de pildă, piese adevărate, adică povestea era o poveste adevărată. Mijlocul de descoperire era particular, mediumnic, dar piesele erau adevărate. Arheologia asta mediumnică conducea până la urmă la o descoperire adevărată.

Povestea el, de asemenea, despre starea pe care o avea pe la 14 ani când fuma pipă, căci era mai ieftină decât țigara, fiind în starea asta de grație și chibritul se ducea fără ca el să-l fi dirijat, pe ușa mică de la sobă. Apoi, când era lucid, încerca și putea să consume două-trei chibrituri pe care dorea să le arunce acolo, dar acestea nu se mai duceau pentru că dipăruse și starea.

Într-o anumită stare, făcea lucruri care deschideau niște legi naturale.În această stare el s-a întâlnit și continua să se întâlnească fără a-și da întâlnire cu cea pe care a adorat-o, pentru că el spune că cel de-al doilea „l" din Gellu Naum este inițiala numelui soției lui, Lygia. Deci, ei nu-și dădeau *rendez-vous*. Vroia să meargă în oraș, el pleca și vroia să meargă la un cinema și în fața acelui cinema o găsea pe ea. Asta era expresia unei relații cu niște antene foarte speciale care făceau să nu fie nevoie să folosești comunicarea pe care noi o folosim ca să ajungem la un dialog. Pare excentric totul, spunea chiar el... Etapa, la care revenea el, era etapa omului rotund, o metaforă obsedantă. Omul rotund este împlinirea celor două jumătăți, un accident destul de rar. El apreciază că a avut acestă șansă.

Crezul lui important era acela că și poezia este o chestiune de morală, mai mult de etică decât de estetică. Pentru că trebuie să ai starea asta poetică și trebuie să-i fii fidel ei și, în clipa în care îi ești fidel ei, lucrurile se desfășoară într-o formă de naturalețe, naturalețe pe care o găsești în opera lui și care, pentru mulți dintre noi, la lectură pare puțin bizară. Pentru specialiști, el aparține avangardei, cu toate că refuza să fie așezat într-o categorie oricare ar fi ea. În clipa în care m-am dus fericit la el acasă cu un volum proaspăt apărut în acea colecție splendidă a Fundației Române, în care era vorba de suprarealism și era așezat în pagină cu nume foarte bune, am nimerit prost.

A avut revelația că eu nu pricep că el nu se înscrie și că nu agreează ordonarea și organizarea lui într-un spațiu în care cineva încerca să-l catalogheze altfel decât ca pe Gellu Naum. Iar acest Gellu Naum ca Gellu Naum nu era expresia unui orgoliu exacerbat,

adică nimeni nu seamănă cu mine, eu sunt Gellu Naum, așa cum pământul seamănă cu sine. Era ideea unei înțelegeri încărcate de confuzii pe care o practică lumea în raport cu modul lui de a gândi, precipitată în a ordona și a pune etichete.

O altă imagine despre Gellu Naum este aceea a unui iubitor de jazz și iubitor al femeii, continuu îndrăgostit, dar un îndrăgostit monofazat, aș putea să spun. Pentru că dragostea sa pentru femeie își găsea expresie unică într-o formă pătimașă și forma asta unică se chema Lygia.

S-a întâmplat că ne-am cunoscut foarte târziu, eu bătrân, el mai tânăr cu toate că mai bătrân decât mine ca vârstă. Am asistat la o poveste care seamănă cu destinul marilor artiști, ce dispar în condiții nepermise, adică într-un salon cu foarte multă lume, la reanimare. Este adevărat că saloanele de reanimare sunt cele mai dotate din punct de vedere medical, dar este incredibil că un um cu hipersensibilitatea lui trebuia să asiste la acest spectacol alături de mulți pregătiți de a face pasul dincolo, într-o atmosferă dominată de spectrul morții și nicidecum al salvării, așa cum arată uneori un salon de tearpie intensivă necompartimentat.

Cine? Acest poet unic, cu adevărat mult mai mult prețuit în lume, cunoscut și tradus. Avea traduceri recente în limba germană și în limba greacă. Din fericire, a reapărut în circulație la noi prin montări de teatru. El a parcurs etapa pe care o știți, căci a fost la un moment dat interzis căci se considera că poezia sa este lipsită de fundamentul realist. S-a refugiat atunci în traduceri. A scris însă o poveste adorabilă care este *Cartea cu Apolodor*, a tradus lucrări esențiale. Este traducătorul lui *Godot,* care a început să fie montat la Teatrul Nottara, dar care s-a oprit...

Întâlnirea mea cu Naum a fost fascinantă pentru mine, căci el, pe de-o parte degaja foarte multă forță și pe de alta exista o mare fragilitate. Un bărbat înalt, solid, zdravăn, cu o față puternică, care avea uneori în privirea aia intensă o asemenea fragilitate, o asemenea vibrație de emoție încât te simțeai vinovat mai ales când gafai. Eu am trăit treaba asta într-o joacă adorabilă, ajungând pe scările casei lui de la țară, când l-am rugat să citească niște poezii. Și cum nu prea pornea, am demarat eu lectura poeziilor, moment inspirat din partea mea, căci l-am enervat foarte tare și a început el să le citească fiind unul dintre rarele cazuri în care poeții își citeau bine poeziile, pentru că în general poeții își masacrează poeziile.

Am încercat să vă povestesc că un asemenea personaj asemănător cu el însuși nu există. Ceea ce e sigur este faptul că nu avea un program deliberat. Nu și-a propus să fie avangardist pentru că a vrut să-i provoace pe unii, nu și-a propus să fie poet pentru că tatăl lui, Andrei Naum, pe care nu l-a cunoscut căci a murit atunci când Gellu avea doi ani, era poet. Cu toate că susținea că structura, starea lui poetică erau o chestiune de ereditate.

Ion COCORA: Eu am ezitat atunci când mi s-a propus să moderez „Colocviul Gellu Naum". Pentru că am considerat că într-un festival de teatru acest colocviu nu își avea rostul fără un spectacol care să exemplifice.

Piesele lui nu sunt de dată recentă, sunt scrise între '62 și '68, cred, dar primul lui text dramatic a fost pubicat în '45. El anticipa de pe atunci teatrul absurdului.

După opinia mea, Gellu Naum își are un loc al său special, el este realmente un autor dramatic, ce are o contribuție și ca scriitură, și ca substanță, și ca originalitate. Vine dintr-o zonă suprarealistă în care își plasa poezia și scrie un teatru absurd, de fapt, un teatru pătruns de visare ce folosește mecanismul teatrului absurd. El, ca și Eugen Ionescu,

ca și Beckett nu au scris însă după un program. Au scris în acord cu ceea ce gândeau. Abia după aceea comentatorii au inventat mecanismul absurdului.

Gellu Naum a mărturisit că a scris teatru jucându-se, în acea stare în care simțea nevoia să se joace, îndemnat de către Esrig, Marin Moraru – care îl adorau și îi cereau mereu texte. A scris pentru ei, mai mult ca să se amuze. Și aici a fost însă o capcană. Faptul că, încă din '45, a scris o piesă scurtă și a publicat-o este de fapt dovada că teatrul era pentru el un mod de comunicare. Folosea frecvent ironia, ironia fină, în comunicare. De pildă, scriindu-mi o dedicație pe volumul lui de teatru a semnat: „Gellu Naum" și a adăugat ironic: „dramaturg". Se juca, îi plăcea să se joace.

Eu l-am adorat. L-am descoperit ca poet încă din anii de liceu. N-am avut însă curajul de a mă apropia de el. Îl admiram de departe. Mi se părea un om foarte sever. L-am văzut la câteva conferințe ale Uniunii Scriitorilor, fără să-l cunosc personal și mă intimida. Când am ajuns să-l cunosc, însă, mi-am dat seama că mă intimida fiindcă aveam un cult pentru el, iar serizitatea lui provenea, de fapt, așa cum spune și domnul Todea, dintr-o anume fragilitate interioară și o șăgălnicie, un „ceva" special.

În ultimii ani mi-am dat seama că acest om avea ceva profetic. În aparență, fugea de lucrurile grave, se juca, dar în același timp spunea lucruri atât de profunde. Spunea ceva și peste câteva zile se întâmpla.

Cât s-a aflat pe patul de suferință am mers aproape zi de zi la spital și vă spun un lucru incredibil, însă n-am fost singurul martor.

Într-o zi, înainte de 11 septembrie, era într-o stare când de luciditate, când de delir, dar un delir care nu știu dacă era din cauza bolii. Și mi-a zis: „Vezi turnurile alea? Se prăbușesc peste noi. Au intrat avioanele în ele". Și acest lucru se întâmpla cu câteva zile înainte de 11 septembrie. La câtva timp, a venit Ana Blandiana care a început să vorbească și pe care a întrerupt-o și i-a spus: „Vezi, la etajul 14 m-au făcut pe mine general". Gellu Naum nu a fost niciodată general însă a avut funeralii de general. S-a tras chiar cu tunul. Nici d-na Lygia, nimeni nu știe cine a organizat.

El spunea tot timpul: „Eu am un destin".

În război, era subofițer, a fost salvat de un cal. Calul apare, de altfel, în opera lui. L-a botezat Platon. Mircea Marin, într-o discuție cu poetul, pornind de la Platon l-a întrebat care este mesajul filosofic. Și Gellu i-a povestit că Platon este de fapt calul din războiu care i-a salvat viața în timp ce traversau un câmp minat. Toți camarazii lui, care au mers pe jos au călcat pe mine și au murit, numai calul său nu a călcat pe nici o mină și i-a salvat viața.

În ultimele zile, când avea momente de luciditate, spunea niște lucruri care te zguduiau.

Într-altă zi, eram la el și l-am întrebat dacă nu vrea să vorbească cu d-na Lygia care era acasă. I-am format numărul și i-am dat telefonul. Gellu Naum a întrebat-o: „Iubita mea, ce faci?" Nu știu ce i-a răspuns, probabil l-a întrebat și ea ce face pentru că atunci el a zis: „Te iubesc și plâng". Și după aia s-a întrerupt. Mi-a spus apoi mie: „Domnule Cocora, ce fericire este plânsul acesta pe care l-am descoperit, dacă îl știam până acum, aș fi plâns toată viața și aș fi fost fericit."

Eram la el acasă în ultimele lui zile. Am încercat să-i dau să mănânce și mi-a spus: „Nu mă mai chinui." Încercând să-l îndrept către altceva, l-am întrebat: „Domnul Gellu, nu vă e dor de poem?" Și mi-a răspuns: „Mie mi-e dor de dragoste. Întotdeauna mi-a fost dor de dragoste." Iar dragostea asta cred că i-o arătăm noi acum pentru că suntem prezenți aici...

Rémy LAVILLE

Gellu Naum, poet român captiv în castelul orbilor*

(fragmente)

Într-o seară, la București, Gellu exclamă emoționat: „O iubesc pe Lygia!". Rămăsese încremenit locului, dintr-o dată, pe stradă, ieșind noaptea de la ea; din acel moment, totul avea să se schimbe. Poetul are o revelație: Lygia este femeia predestinată. Destinul tocmai pecetluise aceste două ființe. Războiul s-a terminat, existența e o primăvară care își implântă rădăcinile în fericire. Lumea se deschide. Gellu începe să trăiască în Adevărul său.

Am adus-o pe Zenobia în scobitura digului și am viermuit acolo, nu știu cât timp, fără să ne spunem o vorbă, întinși umăr la umăr, cu fețele sprijinite de pământul umed al alveolei aceleia; era o mare dragoste și ne lipiserăm unul de altul, în beznă, iar dincolo de noi se întindea pelicula care ne cuprinde pe toți, ca o amibă ascunsă în fiecare dintre noi.

Peste un timp, ne-am dat seama că splendida toamnă care acoperise lumea se apropia de sfârșit; și cum, în mlaștini, iernile sunt deosebit de aspre, ne-am pregătit pentru hibernare; am lărgit, cu mâinile noastre, scorbura, am căptușit-o cu crengile care ni se ofereau singure, n-am lăsat decât o ușă și o mică fereastră acoperite cu nuiele împletite, ca să putem deschide la nevoie, am presărat pe jos flori de câmp aproape veștejite, am săpat acolo, înăuntru, o gură de apă, și, firește, o mică latrină; zilele se scurgeau lente, soarele devenea tot mai portocaliu. („Zenobia" de Gellu Naum, Editura Cartea Românească, 1985, pag.18–19)

Miracolul – minunea, cum spune el – se înfăptuiește. „Nu știam nimic despre dragoste, dar o întâlnisem pe Lygia, singura frază pe care am scris-o bine".

Zenobia îmi devansa gesturile și intențiile; nu știu dacă punctul ei de vedere coincidea cu al meu, deși s-ar putea spune că nu trăiam individual; dar punctul nostru de vedere, totdeauna coincident, era altceva decât coincidență.

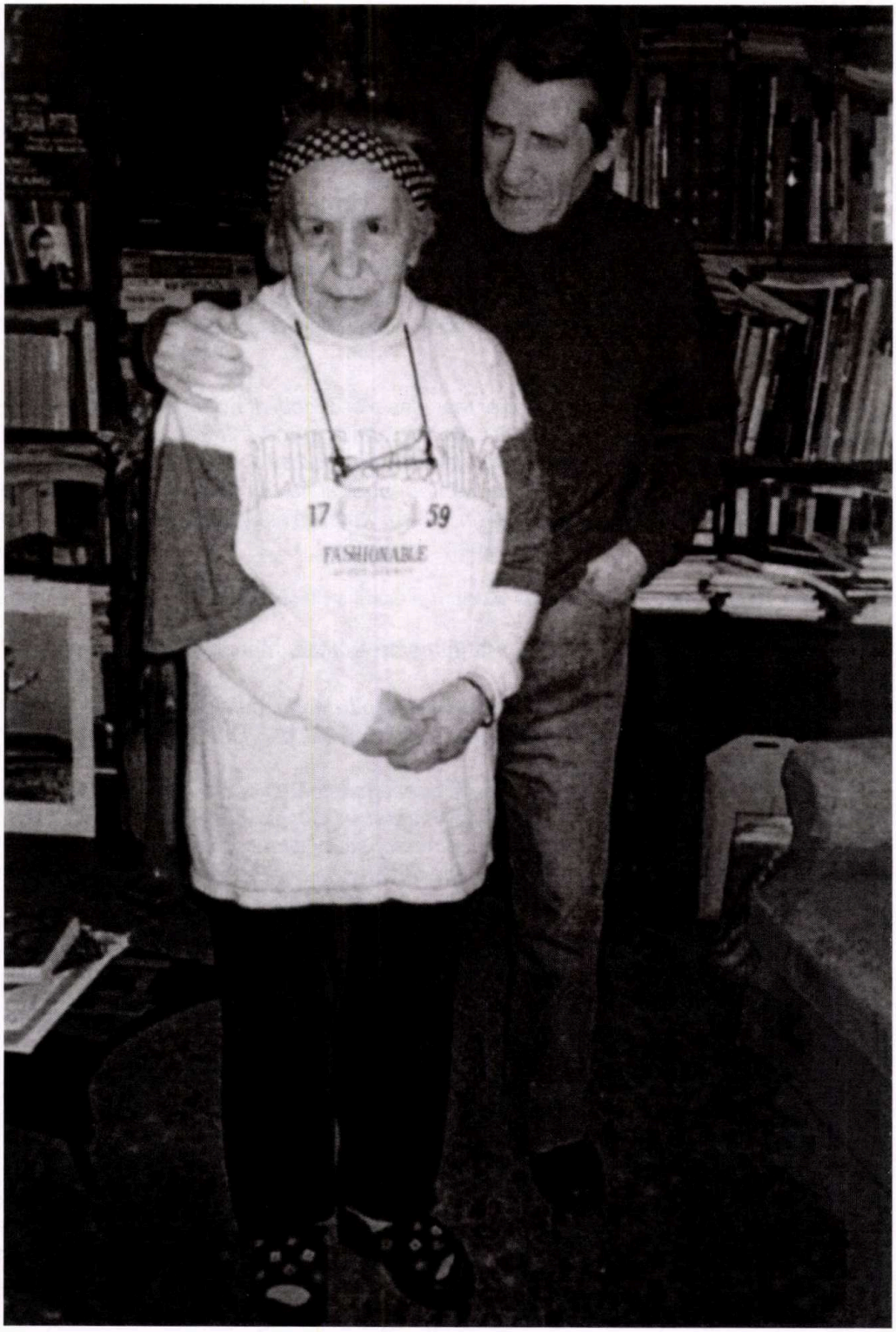
Aveam impresia că până și tăcerile ei îmi vorbeau despre ceva pe care îl știam de mult, ceva imposibil de formulat în cuvinte, simțit de obicei ca o împăcare, ca o știință totală și liniștită.

Zenobia mă aștepta să restabilesc pas cu pas o natură în parte uitată, în parte presimțită, dar care mă îndreptățea să mă îndoiesc de realitatea percepțiilor mele; această natură constituia pentru ea câmpul firesc al existenței. (idem, pag. 59)

Miracol înseamnă, de exemplu, să-ți vină cheful să mergi la cinematograf, și s-o găsești pe Lygia, cu un bilet în mână, în fața intrării unei săli oarecare de la periferie.

---

* Rémy Laville, *Gellu Naum, poète roumain prisonnier au château des aveugles,* volum apărut la Éditions L'Harmattan, Paris, 1994, în coeditare cu Institutul Francez din București.


17 59
FASHIONABLE

Scaunul se afla în cameră, la locul lui. Pe el am găsit un bilet de la Zenobia: „Te aștept la cinema". Atât. Nici la ce oră, nici la care cinema.

M-am spălat și m-am odihnit un pic. Apoi, când am simțit că venise vremea, am pornit la întâmplare. Am luat un tramvai, pe urmă un autobuz, mă conducea lumina aceea... Am nimerit într-un cartier în care nu mai călcasem de mult. Am dat de un cinema de care nu mai auzisem până atunci. În fața intrării mă aștepta Zenobia, cu două bilete în mână. Mi-a spus: „La șapte începe...". Era șapte fără cinci.

Am intrat. Nu ne-am mirat, nici eu, nici ea... (idem, pag. 216)

Miracol înseamnă să practici în doi „onirismul diurn" pentru a bate apoi străzile la voia întâmplării. Miracolul este acest cântar public care-și azvârle tot mărunțișul la apropierea cuplului fără un ban în buzunar. Înseamnă o mie de nimicuri care nu-și găsesc noima decât în intensitatea dorinței lor.

Nici vorbă, disponibilitățile noastre, mai ales ale Zenobiei, ne-ar fi putut rezolva cu destulă ușurință micile mizerii ale vieții, dar niciodată nu ne-a trecut prin minte să le folosim pentru asemenea nevoi; iar dacă o dată sau de două ori am vârât câte o asemenea monedă în cutia unui telefon sau a unui cântar public și ne-am ales cu câte o poală de mărunțiș, aceasta a constituit pentru noi un joc: am văzut că se poate și, fără să ne mirăm sau să repetăm, am lăsat să se poată. (idem, pag. 58)

Seara, pe întuneric, Lygia, totodată Medium și Guru, îi citește poezii.

„Zenobia", spuneam, „am scris niște poheme tâmpite, n-ai vrea să mi le citești tu? Sunt acolo, pe masă..."

Ea lua hârtiile, în beznă, cred că închidea și ochii, întunericul devenea cald și moale. Zenobia citea cu degetele, cuvintele picurau când limpezi, când turburi, le intuiam exact pe cele care trecuseră dincolo.

Altădată, când pohemele mele mă plictiseau (simțeam fiecare literă-frână, fiecare cuvânt menit să mă întoarcă, să readucă îngerul în closetul comun al mentalului și rătăceam prin imensul pustiu al revanșei), o rugam să-mi citească din cine știe ce carte, uitată de Maria. Odată a nimerit niște poeme în flamandă. Atunci, glasul ei ușor speriat mi-a șoptit în întuneric:

„Sunt într-o limbă străină..."

„Nu-i nimic", i-am spus. „Cu atât mai bine..."

Ea și-a plimbat degetele peste file și a început să citească, sunetele păreau ciudate pentru urechile noastre, dar noi le înțelegeam sensul, de dincolo de cuvinte. (idem, pag.71)

Spiritul feminin este spiritul autentic și pur. Lygia desenează, legată la ochi, și dragostea produce opere neverosimile, de o precizie și de o frumusețe uimitoare pentru cineva care nu știe să deseneze. Uneori lucrează cu un creion în gură.

Întinsă pe un cearșaf, în întuneric, Zenobia a început să deseneze.

După un timp (am notat, ca de obicei, durata jocului: primul desen – 1/2 oră, al doilea, ceva mai mult), mi-am dat seama că ea adormise. Atunci am ridicat binișor de pe pieptul ei, ca să n-o trezesc, creionul, am aprins becul și am citit mai întâi titlul primului desen, caligrafiat cu deosebită aplicație, deși Zenobia nu folosise mâinile și ochii pentru asta: Zenobia în viața mea.

Și fără titlu mi-aș fi recunoscut trăsăturile, pentru că timpul cât dura un astfel de joc însemna pentru mine intrarea într-o stare de seninătate indescriptibilă în care simțeam fiecare liniuță, fiecare literă, fiecare cifră cu sensul lor de dincolo de noi și pentru că, după aceea, cu o luciditate care mă uimea de fiecare dată prin firescul ei, izbuteam să înțeleg cele mai criptice semne. Iată descrierea directă și simplă a desenului:

În centru se afla conturul feței mele, fără urechi, ca o mască stranie și diafană. Ochii, mai mici și mai depărtați decât îi am, priveau parcă spre înăuntru. Linia bărbiei părea o mângâiere a creionului. Gura, mult mai accentuată, domina toate cele trei elemente ale feței. (Țineam între dinți vechea mea pipă „en corne".) Sprâncenele subliniau și ele un spațiu esențial deasupra căruia fruntea și părul mi se contopeau în rotocoale de fum.

Lipită de obrazul meu, acolo unde ar fi trebuit să-mi fie urechea stângă, se afla Zenobia. Părea un cercel uriaș sau o lampă-infuzor întinsă până unde mi se termina bărbia. [...].

Senzația de straniu și diafan se degaja mai ales din ansamblu, zămislit parcă din transparențe și culori.

Al doilea desen, intitulat „Starea Lumii", n-am să-l descriu. Am să spun doar că începea, jos, cu mulțimea infirmilor care viermuiau în marea cutie a maladiei conștientului și se termina în vârful piramidei, sub stea, acolo unde nu se mai află nimeni... (idem, pag.145–146)

Viața e incredibilă. Lygia și Gellu împărtășesc o iubire vecină cu extazul mistic, practică exerciții pe care Gellu vrea să le țină sub tăcere. Scopul lor e să devină ființă androgină, să nu mai fie doi, ci unul. Poetul începe să-i povestească Lygiei, în fiecare seară, cum s-a desfășurat ziua lui; până la cel mai mic și mai neînsemnat amănunt. Cutare gest, cutare privire, cutare atitudine, sau cutare gând, nimic nu trebuie uitat, nici măcar cea mai mică ironie, cea mai mică rană pe care-ar fi putut-o provoca aproapelui. Unde duc aceste formule incantatorii? La secret. Lygia, cu ambii ochi acoperiți, scrie jumătatea unui text, Gelu, cealaltă. Androginul a produs o mare carte împodobită cu miniaturi, de o migală extremă – fructul ultim al fuziunii corpurilor și spiritelor. Când Gellu întredeschide această carte de vrăjitorie, o ține cu amândouă mâinile, fără s-o lase să-i scape; nu puteți decât ghici ceea ce se vede peste umărul său. Se pot întrezări crochiuri, texte despre alchimie, despre filosofie. Un desen al Lygiei are ca titlu „Drumul șarpelui"; e o reprezentare simplificată a lumii; drumul șarpelui e cel al vieții. „După moartea noastră, spune Lygia, vor putea s-o citească și să facă ce-or pofti cu ea".

Traducerea: *Delia VOICU*

Nota redacției:

- Mulțumim Doamnei LYGGIA NAUM pentru ajutorul dat la întocmirea acestui capitol de revistă și pentru căldura cu care ne-a venit în întâmpinare.

- Despre dramaturgia lui Gellu Naum, ar fi trebuit să ne scrie criticul ION COCORA, apropiat poetului și director la THEATRUM MUNDI unde s-au montat două piese ale autorului.

Din păcate, până în momentul închiderii revistei, acest articol, în pofida repetatelor promisiuni, n-a intrat în posesia noastră. Întristător...

Iulia BLAGA

A plecat undeva...

Scriu cu mare reținere și am vrut să refuz să mai scriu, dar doamna Ichim mi-a pus în vedere că a reținut spațiul și că nu mai pot da înapoi. Pentru mine domnul Naum nu este mort și la comemorarea celor 40 de zile îi spuneam, la cimitir, Ligiei Zemora că e ilogic și imposibil ca un pătrat de pământ să-l cuprindă. Se spune aici, pe pământ, poate pentru a atenua suferința, dacă ne e dor de cei dragi dintr-un anume egoism, că i-am vrea lângă noi și nu sunt, că i-am vrea pentru noi. Eu nu pot să știu unde s-a dus Gellu Naum, dar știu că aici nenumărați oameni îi simt lipsa, probabil el nici nu și-ar fi imaginat că vor fi atâția.

Știu că s-a luptat extraordinar de mult cu moartea, că a vrut să trăiască și că s-a zbătut pentru fiecare zi. Știu la fel de bine că aceste cuvinte sunt cu totul neputincioase și că nu spun, de fapt, mai nimic din ce ar trebui. De aceea aș prefera să tac, dar aș vrea totuși să păstrez aici un gând foarte cald pentru Lyggia Naum, fără de care poezia lui Gellu Naum probabil că nu ar fi existat, dragostea fiind aceea care te ajută să intri în zona periculoasă, dar fascinantă a poeziei și să ieși teafăr din ea. Gellu Naum ne spunea: *„Există multe iubiri, dar dragostea este una singură. Vă doresc să cunoașteți și să trăiți ce am trăit eu cu iubita mea“.* Au trăit în iubire 58 de ani. Cum să trăiască acum despărțiți? Moartea nu e sfârșitul – n-ar fi logic, dar astfel de considerații nu fac obiectul unei reviste de cultură.

Pentru mine, dispariția lui Gellu Naum, despre care prefer să cred în continuare că a plecat undeva, dar că îl voi mai vedea, dispariția lui mă pune și mai mult în fața unui mare pericol.

Mă simt amenințată de superficial, de călduț, de aspectuos. De câte ori treceam pe strada Petre Crețu, la numărul 64, nu foarte des, știam că trebuie să merg ca la preot – curată. Lucrurile prozaice, surogatele, problemele de zi cu zi își pierdeau noima. Există, am înțeles, un sens în afară cotidianului, dar și o frumusețe a lucrurilor mărunte, precum și o voioșie a lucrurilor grave.

Am avut enorm noroc să-l cunosc pe Gellu Naum și faptul că l-am cunoscut mă obligă să încerc să trăiesc frumos.

„Există multe iubiri, dar dragostea este una singură.
Vă doresc să cunoașteți și să trăiți ce am trăit eu cu iubita mea“.

Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale"

Doina MODOLA

Semnal de alarmă

Vreme de un deceniu, 1991–2000, Festivalul Național de Teatru s-a configurat progresiv, într-o manieră modernă, ca o manifestare de prestigiu, constituindu-și în timp mecanismele de funcționare, prin efortul conjugat al unor profesioniști la curent cu structurile europene de profil. Organizarea festivalului a revenit de fiecare dată Ministerului Culturii (principalul finanțator), Primăriei Municipiului București, Uniunii Teatrale din România (UNITER). Constatându-se avantajele procedurii consacrate în alte țări, selecția spectacolelor a revenit unei singure persoane, și anume directorului de festival, un critic de primă mărime (Cristina Dumitrescu, apoi Alice Georgescu), încredințat pentru un răstimp de trei ani cu această misiune. Executivul manifestării a fost asigurat de specialiști cu experiență în domeniul festivalier, unii calificați chiar în managementul artistic, prin stagii în străinătate. Toate acestea au avut drept rezultat realizarea unor ediții de adevărată ținută artistică și profesională, cu o bună funcționare a compartimentelor, în care primirea trupelor și a invitaților se desfășura în bune condiții. S-a instaurat un climat de respect reciproc al celor implicați, de egalitate și respirabilă comunicativitate și înțelegere.

Treptat, spectacolele prezentate în paralel cu festivalul s-au constituit într-o secțiune *Off*, atașată în 2000 festivalului ca manifestare a „independenților", reprezentativă pentru experiment, inovație, noi forme de asociere, instituționalizare și privatizare.

Subit, în anul 2001, la cea de-a XI-a ediție (24 noiembrie–2 decembrie 2001, organizatori: Ministerul Culturii și Cultelor, UNITER, producător asociat Societatea Română de Televiziune în parteneriat cu Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și Catedra de Teatrologie a UNATC), direcția artistică a Festivalului Național a fost preluată de directorul Teatrului Național din București, domnul Dinu Săraru, fără nici o explicație, dar și fără vreo rațiune evidentă, afară de fabulosul apetit de dominare care îl caracterizează. Domnia sa se situează de altfel, cu acest prilej, și în fruntea „independenților", ca precursor și promotor al lor, după cum rezultă din caietul-program al acestora. Măsura – definitorie pentru modul în care s-au contopit și s-au confundat atribuțiile și competențele aparatului organizatoric în această ediție, anulându-se beneficele separații nu numai echitabile și democratice, dar și operative, necesare unei funcționări eficiente – a anulat din start echidistanța directorului de festival, conferindu-i calități (și avantaje) vetust totalitare.

Direcția executivă i-a revenit domnului Gabriel Morărescu, director al Direcției Generale Instituții de Spectacole din Ministerul Culturii și Cultelor, care a adăugat astfel multiplelor sale solicitări de zi cu zi în minister această stresantă corvoadă temporară. Aparatul festivalului, extrem de numeros (56 persoane) și greoi, alcătuit din 10 colective (!), cu atribuții adesea redundante, n-a funcționat prea strălucit. Chiar și Festivalul Uniunii Teatrelor Europene din 1995, în care un rol esențial l-a deținut regretata noastră colegă

Cornelia Dohotaru Alecu, a fost realizat cu mult mai puțini oameni, într-un mod cât se poate de dinamic.

Colectivul pentru organizarea colocviilor, dezbaterilor și secțiunii *Off – Independenții*, alcătuit din Oana Borș și Ludmila Stoica și condus de Ludmila Patlanjoglu, președintele Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, a fost singurul eficient, îndeplinind nu numai obligațiile ce îi reveneau – discuțiile fiind bine concepute, organizate și reprezentate –, ci și diverse alte roluri, oriunde era nevoie să se rezolve vreun impas (și n-au fost puține!).

Aurei Corbeanu, director executiv al UNITER, a cărei competență în managementul cultural e recunoscută, i-au revenit, în actuala ediție, doar relațiile cu mass-media și activitățile promoționale. Anul trecut, domnia sa a asigurat direcția executivă a Festivalului Național, în condiții excelente, cu o mică echipă de specialiști, bine antrenată în activități festivaliere și organizare, care funcționează la UNITER. Din păcate, la noi, din rațiuni cu totul aleatorii, se reinventează mereu totul, fără inhibiții și fără grija dezordinilor produse de diletantismul incurabil. De aceea, se și irosesc atâtea forțe, iar valorile individuale (numeroase!) se pierd în conjuncturismul cronic care ne caracterizează. Nu numai în teatru.

Ar fi benefic ca Festivalul Național, să devină o manifestare competițională. Caracterul competitiv ridică miza participării pe termen lung, motivează mai mult creatorii, desparte mai tranșant izbânda de neizbândă. Creează un plus de suspans, chiar în desfășurarea lui. Nuanțează ierarhiile și precizează tabloul valorilor, validând carierele regizorale și actoricești (C.V.-urile), activitatea trupelor.

De asemenea, păstrarea unei autonomii a mecanismului festivalier în raport cu Ministerul Culturii și Cultelor ar asigura acestuia din urmă distanța necesară unei aprecieri obiective a proiectului, a calității lui și, mai ales, a gestionării banilor, care trebuie riguros proiectată, cumpănită din timp și vegheată strict în aplicarea ei, așa cum se întâmplă în cazul altor festivaluri. Faptul ar asigura o exigență sporită, limitând numărul de spectacole și evitarea risipei într-o perioadă de severă austeritate în cultură.

În raport cu anii trecuți, impresia valorică globală e descendentă. Teatrul românesc pare să-și fi pierdut exuberanța creatoare a deceniului trecut, aflându-se într-o perioadă de acalmie și eclectism. A lipsit Teatrul Național din Craiova (pentru prima oară după 1989!) cu marile lui ambiții și izbânzi. Am pierdut iluzia perpetuei prezențe internaționale și a palpitantelor reveniri. Au lipsit regizori care altădată dădeau strălucire emulației, cum a fost în senzaționala ediție din 1992, dacă nu mă înșel, când nu mai ajungeau premiile pentru Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Tompa Gábor, Mihai Măniuțiu, Alexander Hausvater. Valorile nu lipsesc nici în 2001, dar sunt în număr mult mai mic. Ele țin de evenimente încărcate de semnificații dramatice, precum ultimul spectacol al lui Vlad Mugur de la Naționalul clujean, *Hamlet* de William Shakespeare. Sau confirmă mari actori sub bagheta unor regizori străini, ca *Unchiul Vanea* la Teatrul „Bulandra". Au existat realizări notabile ale unor regizori din generația matură. Sarcina juriului de selecție, alcătuit din criticii Alice Georgescu, Ludmila Patlanjoglu, Natalia Stancu și Ion Parhon, n-a fost ușoară, însă, într-o stagiune mai degrabă monotonă. Inflația de spectacole (dintre care unele previzibil un eșec) a dezvăluit molcomirea căutărilor și a mesajului, reazemul în formulă, șubrezenia construcțiilor scenice, prematura lor erodare.

Festivalul a început totuși la cotele cele mai înalte cu ultimele două spectacole ale regretatului Vlad Mugur, în colaborare cu echipa consacrată: Helmut Stürmer (scenografia), Lia Manțoc (costumele), Ilona Járö-Varga (măștile).

De valoare cu adevărat universală (de altfel, a și fost invitat la Festivalul de la Karlsruhe), acut contemporan și plin de forță, *Hamlet* (în a treia versiune scenică realizată de regizor în cariera sa) e un spectacol monumental, în care, puse față în față și dezgolite până în tainițele cele mai ascunse, teatrul și viața se înfruntă și se sfâșie, se acuză și se demască, se privesc și se identifică într-un joc distrugător. Ultimul spectacol al lui Vlad Mugur a propulsat, ca de obicei, actori tineri (Sorin Leoveanu, Vlad Zamfirescu, Elena Ivanca, Luiza Cocora etc.), conferindu-le o timpurie confirmare profesională, a întinerit actori afirmați (Melania Ursu, Anton Tauf, Miriam Cuibus), în creații memorabile, infuzând cu energia sa un teatru, fixându-i un prag de autoconștiință și valoare.

Elegantă și subtilă, dar parcă fără anvergura enigmatică și stranietatea cubistă a montării craiovene de acum doi ani (deși elaborată cu aceeași echipă de artiști plastici, ca un exercițiu de stil), ediția camerală a unicului Pirandello montat vreodată de Vlad Mugur, *Așa este (dacă vi se pare)*, a reunit în spațiul restrâns al scenei remarcabila trupă a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, tot cu Magda Stief în rolul *Doamnei Frola* și cu Bogdán Zsolt în rolul lui *Laudisi* (actor descoperit și lansat și el de Vlad Mugur – care interpretează, alternativ cu Vlad Zamfirescu și într-o altă manieră, *Claudius* în *Hamlet*).

Spirit de Margaret Edson, realizat de Cătălina Buzoianu (scenografia: Lia Perjovski) la Teatrul Mic, se înscrie în aceeași linie a temelor morții, care pare să fi definit ediția 2001 a Festivalului. Conceput ca un spectacol modern, cu o particulară dinamică a secvențelor albe, aseptice, reci, ca o tensiune dominată în fața inevitabilului dispariției și boicotată cu accente grotești, *Spirit* relansează colaborarea (devenită legendară) dintre regizoare și Valeria Seciu, actriță aflată într-o formă proaspătă, lucidă, caustică, sprintenă, asanând cu ascuțimi de gheață farsa tragică a trecerii în neființă. Verbalizare ironică a degradării spre moarte, a întregii tevaturi și torturi inutile, menită să dea iluzia luptei cu fatalitatea (adesea grăbind devastator, insuportabil pieirea), spectacolul induce sentimentul stenic al forței conștiinței, al mântuirii prin cuget a ființei noastre de lut.

Amanții însângerați de Chikamatsu Monzaemon înnobilează moartea ca împlinire a iubirii. Alexandru Tocilescu pare să tindă spre o armonizare a expresiei, exercitându-și rafinamentul stilistic în filigran nipon, reconfirmând înclinațiile sale estete și intuiția aptitudinilor actoricești neexplorate, uneori în răspăr cu așteptările (cum e distribuirea lui George Ivașcu în *Tokubei*). Distincția plastică a mișcării și dicției, slujită de decorul semnat de Puiu Antemir, de costumele Florilenei Popescu Fărcășanu și de coregrafia Roxanei Colceag, muzica evocatoare, compusă de Irinel Anghel, interpretată *live* de compozitoare împreună cu Andrei Kivu și Ion Bogdan Ștefănescu, lucrul șlefuit cu actorii (cele două cupluri Crina Mureșan și Marius Bodochi, Tania Popa și George Ivașcu) au asigurat spectacolului un exotism ritualic delicat.

Tratând monodramele lui Raymond Cousse într-o cheie ironic barocă, cu grija detaliului ornant (scenografia bogată, expresivă aparținând, ca de obicei, Adrianei Grand), Victor Ioan Frunză a izbutit în spectacolul coupé *Călătorii cu dricul* o tonalitate comic-tragică și ludică de înfruntare și sfidare a morții. Satira necruțătoare, cu accente politice din *Strategia porcului* – demascând distorsiunea conștiinței prin contrafacere ideologică, până la extirparea rațiunii și a instinctului de conservare, – și revelarea nonsensului morții din năzdrăvană perspectivă infantilă din piesa *Cu ochi de copil* au generat o construcție scenică mobilă, sedusă de mirajul mecanismelor și accesoriilor animate, unde

se întrec fantezia regizorului și ingeniozitatea scenografei. Focalizate în recitalul actoricesc, cele două piese marchează, cu bătaie lungă, experiența interpretativă a actorilor Demeter András și Balázs Attila de la Teatrul „Csiky Gérgély" din Timișoara, îmbogățindu-le și

BALÁZS Attila

Foto: Florin Biolan

fortificându-le mijloacele, comunicativitatea, forța expresivă și elogiind discret miracolul teatrului.

O supratemă definitorie a acestui festival pare să fie tocmai aceea a creației scenice. Subiect al piesei *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard (scenografia: Irina Solomon), vădește, în ultimii ani, tendința autoreflexivă din ce în ce mai pregnantă a teatrului, în general, și a regizorului Alexandru Dabija, în special, care virează de la panorama evocatoare din stagiunea trecută (*Saragosa '66*), spectacol-epopee de mare anvergură și bucurie artistică, la „demascarea" elementului fondator al teatrului: Actorul. Pendulând între grandilocvența asumată și aceea boicotată (între altele, de mizeriile vieții), secondat cu o exemplară expresivitate mută de Valeria Seciu (într-o apariție situată exact la antipodul profesoarei *Bearing* din *Spirit*) și de ceilalți interpreți, Marcel Iureș desfășoară o demonstrație de mare clasă, în care umorul și măsura controlează și potențează sagace poemul modern al Histrionului și al omului atât de necruțător condiționat de traiul cotidian.

O revenire în forță a actorilor noștri de frunte a fost și în *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, pus în scenă de regizorul Yuri Kordonsky la Teatrul „Bulandra". (Cred că nominalizările și premiile UNITER de anul acesta la arta actorului vor fi în foarte strânsă competiție, dând serioase bătăi de cap juriului.) Montarea se definește prin actualizarea și ridiculizarea scânteietoare a lumii cehoviene, capăt de drum al demersului mihalkovian (de altfel, în consens cu concepția originară a autorului, care își considera piesele comedii). Redimensionarea ritmică, minimalizarea, demitizarea și urâțirea lipsită de bunăvoință și iluzii, confruntă eroii cu dezbuzarea contemporană. Timpul

e suprimat ca personaj, redus la clipele nesigure, îngăimate ale prezentului imediat, steril, găunos. Serile tihnite, noaptea copleşitoare, greierii, soarele, vegetaţia s-au risipit. Au pierit şi nesfârşitele spaţii ale Rusiei, stepa, tundra, pădurile. Natura, înghesuită şi coruptă, a dispărut sub înjghebări omeneşti. Excepţională, scenografia Elenei Dmitrakova: o filigorie strâmbă, stând să cadă, într-o grădină japoneză pustiită, năpădită de ploi mizerabile, duşmănoase. Forţa plastică a decorului, pe cât de valid în concreteţea lui palpabilă, pe atât de semnificativ simbolic, este remarcabilă. În final, *Vanea* rupe legăturile şubrede cu lumea prin simpla ridicare a punţilor – spre trecut şi spre viitor. Eroii se bâlbâie derutaţi, micşoraţi, negăsindu-şi nici temeiurile nici avântul oratoric de altădată. Nimeni n-are timp să asculte pe cineva. Resemnaţi să-şi expedieze de mântuială teoriile răsuflate, se cufundă, rizibili, în neant. Spectacolul prilejuieşte creaţii de excepţie lui Victor Rebengiuc (un *Serebreakov* solid clădit, plicticos şi încurcă-lume, dar infailibil supravieţuitor), Marianei Mihuţ (o doică autoritară, fără nostalgii, ţinând în frâu neisprăviţii din subordine), Horaţiu Mălăele (un *Vanea* abulic, bufon, predestinat eşecului şi irosirii), Cornel Scripcaru (un *Astrov* gregar, murdar şi nesimţit, care şi-a dizolvat în vodcă personalitatea). Mai tinerele Ioana Macaria (o *Elena Andreevna*, descumpănită, atrăgătoare prin tinereţe şi frumuseţe, dar nu şi prin enigmă) şi Andreea Bibiri, actriţă cu reale disponibilităţi transformiste (o *Sonia* urâţică, frustrată, ancorându-şi neîmplinirea şi bovarismul în primul mitocan aflat prin apropiere),s-au armonizat cu „greii" prin portrete vii, convingătoare.

Această direcţie, demitizantă până la şarjă, găseşte în tânărul regizor ucrainean Andriy Zholdak un promotor extrem. Spectacolul *Idiotul,* realizat după Dostoievski, pe baza unui scenariu scris de regizor în colaborare cu Valeriy Mamontov (adaptare

Virgil FLONDA

Foto: Florin Biolan

în limba română de Constantin Chiriac), șochează multiplu așteptările publicului. Fiind vorba de un roman celebru, versiunile interioare ale spectatorilor se izbesc de viziunea teatralizată, de violentă deriziune. Impactul sfidător al imaginilor neoexpresioniste și onirice, șarjarea, grimasată după bunul plac, a eroilor și a arhetipurilor sfinte, pactizarea cu grotescul și metamorfoza kafkiană produc o conversiune discordantă, respingătoare, contrariant comentată de glasul violoncelului și de rostirea pianului (muzica: Vadym Rakochi). O accepți sau nu. Încrezător în formă, regizorul eliberează făpturi monstruoase, stranii, disonante. Proiectată când ca ființă de bâlci, când contorsionist demonică, *Nastasia Filippovna* (Diana Văcaru Lazăr) mișună ca o imensă călugăriță (exemplară, pregătirea fizică a actriței) devorându-și masculul, pe bietul *Mâșkin* (Virgil Flonda) hăituit, debil, înainte de a fi ea însăși lichidată. Nesusținut până la capăt actoricește, dar notabil, spectacolul Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu aduce, în ciuda aderenței parțiale a publicului, evidența unei schimbări importante în programul managerial al instituției, sub conducerea lui Constantin Chiriac.

Felix Alexa manifestă aceeași opțiune pentru bogăția de viață a comediei, ca în stagiunea trecută. Tratând, în spirit realist, *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo, i-a desenat pirandellian unele secvențe, păstrând concentrarea pe analiza interioară, care dă consistență și complexitate personajelor. Spectacolul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov a mai pierdut însă din dinamism și din verva policromă de la premieră.

În cu totul altă cheie, dar cu aceeași scenografă, Diana Ruxandra Ion, actualizând dezinvolt convenția, Felix Alexa a atacat *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, exploatând farmecul ludic al partiturii rococo. Frapează plăcut firescul de a privi franc bucuriile vieții, de a aborda nesofisticat iubirea și tribulațiile ei, de a anima și a adânci în coordonatele lui textul, concentrat pe actori. Având darul de a-i declanșa interior, iar nu doar de a se folosi de ei, Felix Alexa îi antrenează în exercițiul interpretativ substanțial. Așa se face că Mihai Călin, actor serios, eliberându-se cu fiecare rol de efigia de tinichea a vedetei de televiziune, este în acest spectacol un fermecător îndrăgostit (specie dispărută în vremea din urmă la noi) al cărui avânt sentimental plin de finețe, de sinceritate și comic inocent stârnește zâmbetul și emoția fragedă. Complicitatea cu publicul, directă, relaxată, neforțată de excese, frumusețea tinerelor actrițe Ileana Olteanu și Monica Davidescu, portretul iscusit și original al lui *Arlechino*, întruchipat de Dan Puric (a cărui interpretare vădește experiența sa de mim), degajarea celorlalte personaje creează unul dintre acele spectacole pe texte importante care aduc adeziunea oricărui fel de public, fără a coborî ștacheta valorică.

Generația tânără de regizori a fost reprezentată și prin spectacolul Adei Lupu la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, reconfirmând nu numai talentul regizoarei, ci și soliditatea unei trupe bine conduse în anii din urmă de Corneliu Dan Borcia. Optând pentru piesa scriitoarei scoțiene Sharman MacDonald *Beatles... și toată lumea era a mea,* regizoarea (care semnează și traducerea) analizează îndrăzneț și nonconformist (dar fără trivialități inutile) feminitatea, din unghiul freudian al unei copilării frustrate de o mamă lipsită de tact, indiscretă și oprimantă. Vioi și antrenat, condus pe cele două planuri, al trecutului și al prezentului – în scenografia Rodicăi Arghir, care marchează reliefurile naturale și spațiul simbolic (cuibul copilăriei și tainițele sufletului, blocajele interioare) – spectacolul a fost dinamic, captivant prin prestația unor tinere actrițe talentate (Nora Covali, Gabriela Crișu, Dorina Haranguș, Clara Flores).

O mențiune specială se cuvine spectacolului *Acasă*, produs, din inițiativa directorului și profesorului Cornel Todea, de Teatrul „Ion Creangă", în colaborare cu Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională și Asociația „Casa deschisă", care face parte din proiectul *ACASĂ, o casă pentru copiii străzii*. Pus în scenă de Radu Apostol (încă student), după o piesă de Ludmila Razumovskaia, spectacolul are un statut unic, drama fiind intrepretată chiar de subiecții ei reali, copiii străzii. *Acasă* recuperează dur resursele vitale ale teatrului, *adevărul* vieții, declanșând acel schimb de energii capabil să mântuie și să umanizeze, să acuze și să vindece. Socială și cu finalități sociale, montarea dezvăluie fără menajamente tragediile ce se consumă sub ochii tuturor, ignorate totuși, *vinovat*, cu bună știință. Estetic prin forța comunicării, prin identificare, compasiune, omenie, el instituie și salutara distanțare (prin exercițiul dramei) față de suferință și resemnare, ridicând la conștiință. Nu numai pe micii actori crescuți miraculos în evoluția individuală, prin înțelegere și speranță, ci și pe spectatori. Studenta Rodica Ionescu, anul IV, clasa asist. univ. George Ivașcu, și Antoaneta Cojocaru, absolventă UNATC, clasa prof. univ. Ion Cojar, au întemeiat împreună cu micii interpreți o veritabilă echipă legată prin afecțiune și înțelegere. Dar au câștigat mult și ca pregătire profesională. Autenticitatea și tragismul problematicii infuzează, legitimează și eclipsează căutările formale, îmbogățindu-le artistic, expresiv.

Delimitarea *In* și *Off* nu e foarte fermă în această ediție 2001, dovadă prompta asimilare în prima categorie a producțiilor Teatrului *Act* și, invers, statutul violent contestatar al unor spectacole, precum *Idiotul*, la Sibiu, sau *Kasimir și Karoline* de Ödön von Horvath, în regia lui Bacsárdi Laszlo, la Teatrul „Tamas Áron" din Sfântu-Gheorghe, care au indignat sau au contrariat mai mult decât unele experimente *Off*, respinse fiind de o parte a publicului. Tinerii care anul trecut au evoluat în *Off* au avut prilejul să lucreze în teatrele din țară, cum a fost cazul Theodorei Herghelegiu la Sfântu-Gheorghe (*Cu mâna pe ciocan* de Miloš Nicolić).

În festival a fost inaugurată în *Off* Fundația *Centrul Cultural European*, înființată în vederea promovării formelor de artă alternativă și propulsării creației românești contemporane în circuitul internațional. Născută prin asocierea UNITER-ului cu Cartelul *Alfa*, în colaborare cu Fundația *Coresi* și Asociația Națională a Caselor de Cultură, ea funcționează la sala *Rapsodia Română*, unde a avut loc spectacolul inaugural creat de Dan Puric cu Compania *Passe-Partout,* intitulat *Made in Romania*. Promotor al bunului-gust și al bunelor tradiții, Dan Puric a realizat un spectacol cuceritor, cu douăzeci și patru de tineri, pe care i-a antrenat vreme de un an și jumătate în expresivitate corporală, pantomimă, artă actoricească, dans, step. Poate cel mai prețios lucru este, ca și în alte spectacole ale lui Dan Puric, această școală a valorilor, a reperelor, a umorului de calitate, în care interpreții și publicul se întrunesc și exultă sub magia unui ireductibil moralist, cu zâmbetul pe buze și tristețea în suflet, care nu contenește să creadă totuși în destinul nostru, într-o șansă majoră.

Teatrul românesc pare să traverseze totuși un interval de extrapolare, în care generațiile afirmate și-au găsit formula artistică, fără a mai fi animate de aceeași neliniște creatoare, iar generația tânără trăiește un acut sentiment de nereprezentare și ruptură, vrând cu totul altceva și căutând febril și recalcitrant, cu sentimentul acut al marginalizării. Festivalul *Off* (a cărui *Declarațiune,* în stil avangardist, semnată de Voicu Rădescu, directorul Teatrului *Luni,* și Adrian Bratfanoff, coordonator de programe la Teatrul *Act,* e asumată și de Teatrul *Underground* din Târgu-Mureș) s-a desfășurat pe toată durata Festivalului național, în nocturnă, fiind urmărit cu interes mai ales de publicul tânăr.

Nu atât independența (reală sau nu) rămâne problema acestor fundații, companii și inițiative, care vădesc o sensibilitate nouă, puțin străină pentru cei din veacul trecut, formată în condițiile civilizației digitale, ale marilor estrade cu muzică hip-hop, ale unei îndrăzneli verbale și gestuale, gratuite uneori, cât căutările tematice și de expresie. Se urmăresc universurile marginale, diferențiate sau respinse, unde trivialitatea și obscuritatea își caută adesea condiția estetică.

Tinerii independenți, având un public de aceeași vârstă, care îi urmează, se simt reprezentați, prin texte actuale, de o franchețe frapantă, înfruntând tabuurile (câte or mai fi!) în mici scenarii originale, uneori arțăgoase, care se orientează tot spre faptul autentic de viață și spre fenomene ale momentului. Texte românești de Vlad Zografi, Radu Macrinici, Saviana Stănescu, Alina Nelega, Ștefan Caraman, Ovidiu Niculescu sunt mult mai frecvente în montările independenților decât dramaturgia românească din orice epocă, pe scenele oficiale.

Fapt ce ar trebui să pună pe gânduri nu numai instituțiile teatrale și artiștii, ci și scriitorii, în ce privește scrisul dramatic, vitalitatea, impactul, actualitatea lui. Este un semnal de alarmă, de altfel, în aceeași măsură ca și spectacolele neizbutite și cele vulgare prezente în Festival, care n-au stat însă în atenția acestei cronici.

Nu mai puțin ar trebui să reflectăm la celelalte anomalii care grevează teatrul, această lume în esență.

Foto: Florin Biolan

În timpul Festivalului, prietenul și colaboratorul nostru, criticul de teatru Constantin PARASCHIVESCU și-a lansat volumul *Cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU,* – volum-supliment al revistei noastre

Premii

* Biroul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română, format din Ludmila Patlanjoglu, Alice Georgescu, Natalia Stancu, Florica Ichim, Ion Parhon, Ion Cazaban, Ștefan Oprea, acordă **Premiul Criticii pe anul 2001** actorului **SORIN LEOVEANU,** pentru rolul titular din *Hamlet* de W. Shakespeare (Teatrul Național Cluj-Napoca) și rolul *Hlestakov* din *Revizorul* de N. V. Gogol (Teatrul Național Craiova).

* În cadrul Festivalului Național de Teatru „Ion Luca Caragiale", Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru a acordat premiile speciale pentru carte de teatru:

  - Volumul **La vorbă cu Vlad Mugur** (Colecția *Galeria Teatrului Românesc* a revistei *Teatrul Azi*) și ediția definitivă *Teatru* de Camil Petrescu – autor Florica Ichim (Editura Gramar)
  - **Lucian Blaga și Teatrul. Insurgentul** de Doina Modola (Editura Anima)
  - **Istoria dramaturgiei române contemporane (1900–2000)** de Mircea Ghițulescu (Editura Albatros)
  - **Modelul teatral românesc** de Miruna Runcan (Editura UNITEXT)
  - **Eminescu – omul de teatru** de Ștefan Oprea (Editura Timpul)
  - **Istoria Teatrului Național din Craiova (1850–2000)** de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu (Editura AIUS)
  - **Luceafărul 50 – o istorie evenimențială** de Oltița Cântec (Editura Cronica)
  - **Titus Andronicus – un spectacol de Silviu Purcărete** și **Monografia unui eveniment teatral – Ubu Rex cu scene din „Macbeth"** de Patrel Berceanu (Editura AIUS)

MEMORIA TEATRULUI

Ion CAZABAN

Alexandru Brătășanu și rigoarea argumentului scenografic

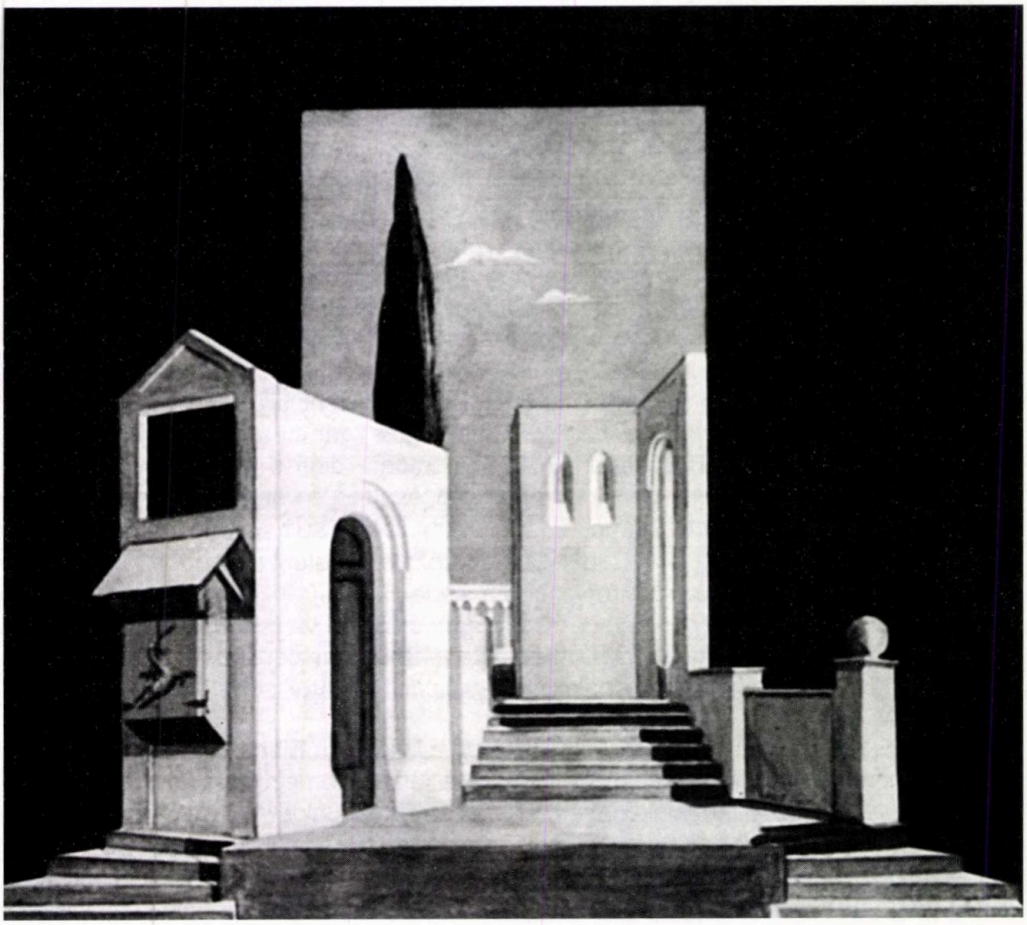
S-au împlinit o sută de ani de la nașterea unuia dintre cei mai importanți scenografi români din secolul abia încheiat: Alexandru Brătășanu. A văzut lumina zilei la Craiova. A urmat liceul în orașul natal, apoi la Toulouse, în Franța (1912–1914) și, din nou, la Craiova. Primul război mondial i-a obligat familia să se refugieze la Iași, cum au făcut atunci mii de oameni din Oltenia și Muntenia. După instaurarea păcii, tânărul Alexandru Brătășanu pleacă la Paris, unde între anii 1919 și 1925 va studia cu plasticieni de renume: la Academia „Jullian", cu Paul Albert Laurens; la Academia Modernă cu Fernand Léger și A. Ozenfant; la Academia Ranson cu Roger Bissière.

Brătășanu începe să fie cunoscut prin lucrări de pictură și de grafică, prezentate în expoziții personale și colective sau reproduse în revistele vremii. În „Flacăra", iulie 1922, îl găsim cu patru ilustrații intitulate *Icoane pentru Salomeea*. Și tot acum va realiza primele sale decoruri. La Teatrul Național din Craiova debutează ca scenograf, cu decoruri pentru *Nyn* de Osip Dimov (alături de viitorul cineast Jean Negulescu) și pentru *Fata din dafin* de Adrian Maniu și Scarlat Froda, realizate de Victor Bumbești, în toamna lui 1923. Peste puțin, în 1925, execută în străinătate decoruri și marionete pentru filmul englez *Micul popor.* Ca pictor decorator participă în 1926 la montarea unui spectacol la Théatre Porte Saint-Martin din Paris. Din 1927, se apropie de gruparea de avangardă de la „Contimporanul" – la începutul anului expune împreună cu Marcel Iancu și Milița Petrașcu la librăria „Hasefer" din București. În același an, revista „Contimporanul" îi publică două „Compoziții". Petru Comarnescu avea să scrie în „Rampa" despre „ascuțimea sensibilă a liniei" lui Brătășanu, care realizează – spune criticul – „construcții abstracte, dar cu mult sens, și decorativ, și arhitectonic, în desfacerea planurilor. Par fragmente dintr-o mașină modernă sau dintr-un plan de arhitectură modern". În iunie 1928, expune la Paris. În 1929, se întoarce în țară pentru serviciul militar. Din nou în străinătate, între 1931 și 1935, este desenator tehnic în atelierul arhitectului Otto Bauer. Colaborează ca asistent scenograf la costumele filmului *Doamna de la Maxim's,* în regia lui Alexander Korda (1933). Din Franța trimite în țară lucrări la expozițiile organizate la „Contimporanul". Se va reîntoarce în 1935. Va fi arhitect decorator la expoziția „Luna Bucureștilor" (1936) și, în continuare, la pavilioanele românești de la expozițiile internaționale ce se succed, între 1937 și 1940, la Paris, Londra, New York, Milano.

Din anii '40, se dedică spectacolului teatral și va începe cu Elena Pătrășcanu o foarte fertilă colaborare scenografică. Regizorul Ion Sava le solicită decoruri și costume pentru *Negustătorul din Veneția* de Shakespeare și *Viața e vis* de Calderon, dar aceste proiecte rămân neîmplinite. În schimb, vor lucra mult, într-o primă fază, pentru teatrele particulare, în special pentru Teatrul Nostru, condus de Dina Cocea *(Noaptea regilor* de Shakespeare, *A fost odată un condamnat* de Jean Anouilh, *Discipolul diavolului* de Shaw etc.). Tot din

Schiță de decor la *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu, Teatrul de Stat Târgu Mureș, 1960

Schiță de decor la *Romeo și Julieta* de Shakespeare, Teatrul Național București, 1948



acel deceniu este angajat la Teatrul Național din București, unde va activa, fără pauze, până la moartea sa, întâmplată brusc la 29 noiembrie 1970.

Dintre numeroasele montări de la Naționalul bucureștean vom menționa câteva, în ordine: *Don Juan* de Molière (1945), *Unchiul Vania* de Cehov, *Ifigenia în Aulida* de Euripide (1946), *Nopțile mâniei* de Armand Salacrou, *Femeia îndărătnică* de Shakespeare (1947), *Romeo și Julieta* de Shakespeare (1948), *Trei surori* de Cehov (1950), *Egor Bulâciov și alții* de Gorki (1951), *Revizorul* de Gogol (1951), *Matei Millo* de Mircea Ștefănescu, *Ultima oră* de M. Sebastian (1953), *Cei din Dangaard* de Andersen Nexö (1954), *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu (1955), *Un post rentabil* de Ostrovski (1958), *Învierea* după L. Tolstoi (1960), *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Mașina de scris* de J. Cocteau (1962), *Nora* de Ibsen (1963), *Maria Stuart* de Schiller (1964), *Vlaicu Vodă* de Al. Davila (1965), *Domnii Glembay* de M. Krleza (1967). A colaborat și cu alte scene din Capitală: Teatrul Municipal, Armatei, de Comedie (*Celebrul 702* de Al. Mirodan, 1961), „Nottara" *(Echilibru fragil* de Albee, 1968), din provincie (Galați, Tg. Mureș, Iași etc.) sau din străinătate *(O noapte furtunoasă,* Montevideo, 1965).

Din anii '60, Alexandru Brătășanu a fost șef de catedră la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din București, unde a format un număr considerabil de tineri scenografi cu o solidă pregătire. În această perioadă a redactat lucrarea *Evoluția mijloacelor tehnice în scenografia din antichitate până în secolul 19.*

Deși aparțin unor etape distincte de evoluție a spectacolului românesc, decorurile concepute de Brătășanu își propun să aibă un aport comprehensiv și explicativ pentru lumea dramei, pentru determinantele, caracterele, relațiile, modul ei de a fi.

În colaborările sale cu Elena Pătrășcanu din anii '40, decorul arhitectural, preferat de obicei, se completează cu armonii sau cu violențe cromatice, pentru a obține un cadru atent la datele statistice ale epocii reprezentate – firește – pentru asigurarea spațiului de joc. Decorul trebuie să ofere actorilor posibilitatea unei dinamici variate, de prim-plan și de adâncime, cu sugestive schimbări de „atmosferă", cerute de acțiunea dramatică, de situațiile și stările prin care trec personajele. La Brătășanu, construcția decorului, marcată de stil arhitectonic, perspectiva, „plantația" și detaliile sale concrete sunt subordonate unor precise caracterizări și diferențieri de ordin social și psihologic. Ele semnalează nu numai condiția materială și modificările ei, dar tot ce influențează existența personajelor.

Teatralitatea nu este omisă nici într-o perioadă de decor imitativ, naturalist. Mai mult decât un cadru evocator de Renaștere italiană, scenografia sa pentru *Romeo și Julieta* realiza o succesiune de spații de joc: trepte și ziduri – variind distanța și unghiul dintre ele, într-o configurare accentuat ritmică – permiteau, prin deschideri în profunzime sau prin menținerea unor suprafețe largi la rampă, participarea mulțimii de figuranți, importantă în concepția acelei montări. O dată cu culoarea și luminile dependente de conținutul dramatic al fiecărui tablou, arhitectura decorului servea la stabilirea relației dintre personaje sau grupuri compacte, indicând spațial rupturile violente, ca și contactele inevitabile, confruntarea, sau izolarea, sau existența lor laolaltă.

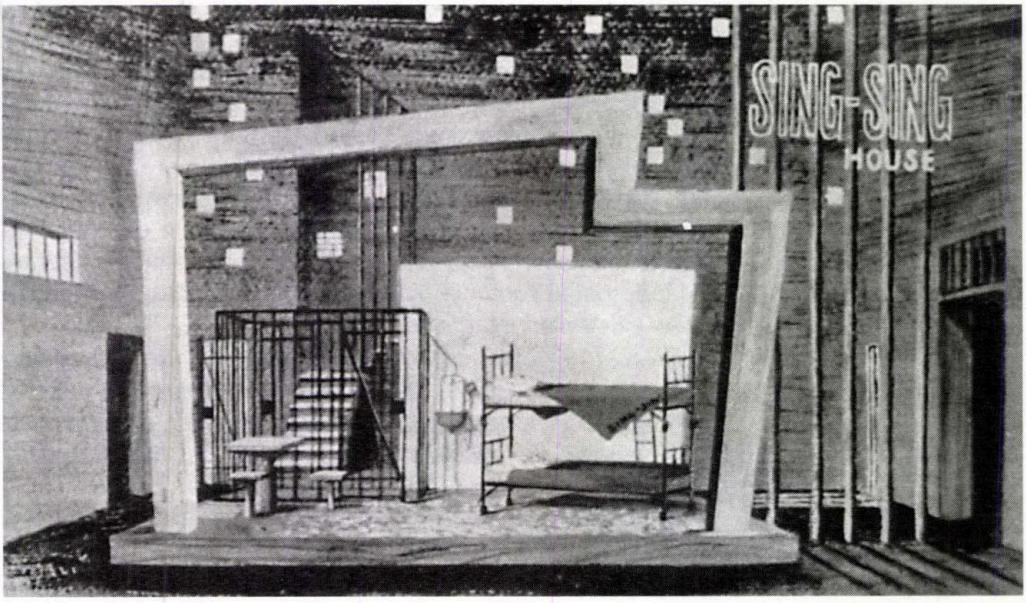
În *Trei surori,* interiorul Biedermeier este o ambianță de confort, de comoditate, oricât de modest se arată. Unele mobile și obiecte, deja uzate, se vor releva ca metafore pe fond de culoare discretă. În afara casei, siluetele albe ale mestecenilor aduc o atmosferă deosebită, recognoscibilă, „cehoviană" și, dincolo de imaginea grădinii, fac perceptibil timpul ce se scurge peste discuții fără sfârșit și dorințe mereu amânate.

Ulterior, față de noile exigențe din anii „reteatralizării", reușitele lui Brătășanu dovedesc încă o dată consecvența scenografului, stăpân pe arta sa, care nu ignoră, nici nu respinge de pe o poziție conservatoare, preocupările celorlalți creatori, ci reflectă asupra

lor, extrage propriile concluzii și își urmează cu luciditate drumul artistic. Când va utiliza, de pildă, procedee de largă circulație cum era inserarea hiperbolică, șarjată, de imagini publicitare pentru a ilustra societatea „de consum" sau platforma cu proiecții pe fundal, pentru piesa „cu șantier" – aceste procedee sunt asimilate printr-o gândire profesională consecventă. După cum spunea Brătășanu, scenografia „nu numai înfățișează stiluri sau facturi fixe, strict cristalizate", dar trebuie să fie o sursă de exprimare specifică a evoluției dramatice. Decorul va apărea în imaginația scenografului atunci când el va izbuti să „vadă" biografia personajelor, relațiile dintre ele. Având schițele de decor în față, va discuta cu regizorul acțiunea scenică, mișcarea intenționată și motivațiile ei lăuntrice. Concretizate în spectacol, decorurile sale vor solicita spirit de observație și capacitate de pătrundere.

Din anii '60, scenografia lui Brătășanu devine mai „aerisită", apelează la elemente stilizate, dispuse printre draperii colorate – are precizie și „poezie", însușiri necesare, în opinia sa, pentru evocarea unei epoci și a unui mediu uman. Privitor la aria de referință a decorului, își propune „să sugereze prin elemente caracteristice unui anumit mediu de viață, determinate în timp și spațiu". Va contopi într-un tot coerent, în construcții ample, elemente de atmosferă locală cu altele de semnificație psihologică. Modificări de perspectivă, de culoare, sesizabile de la un act la altul, corespund unor schimbări de atmosferă în spectacol. Mult comentata scară interioară din *Citadela sfărâmată* avea de la început un rol incitant, devenit apoi motiv de intensă încordare. Prezența mobilierului, a obiectelor, așezarea lor în locuri mai mult sau mai puțin potrivite, degradarea, dispariția și înlocuirea lor duc la o anumită dinamică internă, semnificativă a decorului unic. Cum a procedat la piesa lui Horia Lovinescu, reprezentând un proces de destrămare, socială și materială. Pronunțându-se împotriva demonstrației superficiale, schematice, Alexandru Brătășanu încearcă să surprindă în scenografia sa însăși cauzalitatea dramatică și dialectica social-istorică a lumii înfățișate, utilizând argumente vizuale stabilite riguros. Și dacă vom vorbi despre căutările sale scenografice, sensul acestora nu poate fi înțeles decât în constanta lor rigoare.

Schiță de decor la *Celebrul 702* de Al. Mirodan, Teatrul de Comedie, București, 1961



Ion COJAR

Lic

În 1950, când am intrat în Institutul de Teatru, actuala Universitate Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, pe lângă marii actori – profesori de arta actorului – Aura Buzescu, Dina Cocea, Beate Fredanov, Irina Răchițeanu, Nicolae Bălțățeanu, Ion Fintești eanu, Costache Antoniu, Gh. Timică, Al. Finți, Radu Beligan, iar la regie maeștrii Ion Aurel Maican, Ion Șahighian, Nic Massim, Moni Ghelerter, George Dem. Loghin, disciplinele teoretice le predau, printre alții, marele profesor de estetică Tudor Vianu, istoricul Andrei Oțetea, iar noțiunile de scenografie, atât de necesare studenților-regizori, le preda distinsul pictor–scenograf Alexandru Brătășanu, asistat de Gabriela Zamfirescu, fiica marelui scriitor Gemy Zamfirescu.

Cum în clădirea institutului de la Podul Izvor nu exista un spațiu adecvat unui atelier de scenografie care să fie dotat cu material didactic specific (planșete, echere, „Te"-uri, cartoane pentru machete ș.a.m.d.) și cum ambii profesori erau scenografi angajați ai Teatrului Național, unele cursuri se desfășurau, spre bucuria și curiozitatea noastră nestăpânită, în atelierele „tehnice" (scenografie, tâmplărie, pictură) din str. Câmpineanu, incinte rămase din clădirea vechiului Teatru Național bombardat în 1945, unde se proiectau și se realizau decorurile și costumele pentru spectacolele de pe cele trei scene ale Naționalului din acel timp: Sala *Comedia* (Majestic, azi Odeon), *Studio* (Piața Amzei, actualul Ion Creangă) și *Tineretului* (Liceul Sf. Sava).

Cu ochelarii ridicați deasupra frunții ca ai motocicliștilor în repaus, trăgând cu voluptate din țigară, maestrul desena pe „foița" transparentă, gălbuie subiectul și temele pe care le explica, captând atenția noastră printr-o extrem de productivă metodă pedagogică de simultaneitate vizual-auditivă, în care, odată prinși de enunțul unei probleme, nu ne mai puteam desprinde până la epuizarea ei. Ritmul vorbirii maestrului era lent, cu rostiri îngrijite, uneori chiar pedante, aducând cu distincția impostației vorbitorilor de limbă franceză, degajând o liniște interioară, calm confortabil și interes total pentru omul care vorbea. Profesor ideal pentru o școală de artă.

Profesorul Al. Brătășanu era colaboratorul preferat al regizorul Moni Ghelerter, profesorul meu de regie în anii II și III care, luându-mă ca asistent la spectacolul *Cei din Dangaard,* mi-a oferit șansa să-l cunosc pe Lic, cum îi spuneau colegii de teatru, și ca realizator de decoruri și costume.

Întreaga echipă de regie, maestrul Moni cu Lia Niculescu, prima asistentă de regie și cu mine, ne adunam aproape în fiecare seară la locuința de pe Calea Victoriei a domnului Brătășanu, unde se studiau pe rând schițele, apoi macheta și împreună se elabora „mișcarea" de la prima până la ultima scenă a piesei, mișcare pe care întâi o propunea domnul Brătășanu și, după ce se mutau pe „plantație" și pe machetă „personajele" de carton măsurate, la scară, domnul Moni își dădea acordul, noi, asistenții, notam rolurile cu culori diferite și chiar cu motivațiile corespunzătoare pe textul de regie, pentru a putea fi explicate actorilor. Uneori această muncă migăloasă și monotonă îl obosea pe maestrul Moni, căruia îi cam lipseau îndemânarea tehnică, capacitatea de „reprezentare imaginativă" și concentrarea necesară și atipea. Atunci Lic spunea: „Săracul Moni, a obosit – hai acum să profităm să parcurgem cât mai multe scene. Îi explic eu doamnei

Buzescu mișcarea, mâine la repetiție". Și cu adevărat, pe domnul Brătășanu nu-l interesau doar decorurile și luminile, ceea ce ținea de profesia sa, ci se simțea solidar răspunzător de întregul univers dinamic și armonios al spectacolului.

Ca ultimă și admirabilă experiență teatrală legată de Lic Brătășanu a fost montarea împreună cu domnia sa a spectacolului *Nora* de H. Ibsen, pe care l-am realizat la Teatrul Național, sala „Studio", în două distribuții distincte, seniori: Marcela Rusu, Geo Barton, Raluca Zamfirescu, Nelly Dordea, Niki Atanasiu, Chiril Economu și tineret: Rica Gagealov, Emanoil Petruț, Pușa Preda, Gh. Cozorici, Constantin Rautchi.

Ceea ce nu s-a părut a fi „specialitatea" sa față de toți scenografii remarcabil ai acelui timp (Siegfried, Cella Voinescu, Șt. Norris, Natalia Bragalia; la Iași Kiriacoff și alții) erau îmbinarea sobrietății și solidarității arhitecturale, a armoniei proporțiilor cu rafinamentul cromatic, atenția deosebită pentru funcționalitatea mobilierului și armonizarea cu materiale textile și cu recuzita „măruntă", care, după opinia sa, trebuia să fie întotdeauna autentică și, pe cât posibil, un prețios obiect de artă. În scenă nu putea să pătrundă nici un element neexaminat cu minuție de gustul său desăvârșit.

Târziu, foarte târziu am aflat una dintre posibilele explicații a distincției acestei mari personalități culturale, ale nobleții gândirii și expresiei sale verbale, ale discreției comportamentale, ale profesionalismului său desăvârșit și ale diversității disponibilităților sale creatoare; faptul că a studiat și s-a format ca artist, mai mulți ani, în Franța și a lucrat în foarte multe teatre din marile orașe ale lumii, ceea ce a consonat fericit cu harul și educația pentru frumos, dobândită la originea sa boierească.

Scenă din *Discipolul diavolului* de Shaw, Teatrul Național București, 1960

Adina NANU

Un domn al artei

Pe Alexandru Brătășanu l-am cunoscut în anii târzii, pe când conducea catedra de scenografie din actuala Universitate de Arte din București, la care lucram și eu. Îl revăd slăbuț, aproape străveziu, cu ochii mari, umbriți; un zâmbet discret, afabil. Era evident „un domn" rămas dinaintea „tovarășilor", de o politețe și o eleganță inconfundabile. Când vorbea despre artă, în privire i se aprindea o flacără. Exigent cu sine însuși, era la fel și cu studenții, cerându-le dăruire totală.

M-am întrebat după aceea cum se explica prestigiul său asupra tuturor celor din jur. O parte din răspunsuri le-am aflat cercetându-i activitatea pentru a conduce lucrarea de diplomă a absolventului Gh. Barbu de la Universitatea de Arte, destinată tocmai să adune ce se mai putea din biografia celui care fondase catedra de scenografie. Am făcut însă cunoștință mai îndeaproape cu Licuță Brătășanu de-abia câțiva ani mai târziu, când familia lui mi-a încredințat o parte din corespondența sa cu părinții și frații lui, precum și fotografii.

Alexandru Preda Corvin era fiul lui Alexandru Brătășanu, inginer, – mama sa, Emilia, fiind născută Ioanide. În familie erau patru frați. Tatăl vitreg (pomenit în corespondența mai târzie) era Eugen Mărculescu, președinte al Curții de Casație din Craiova. Frații au crescut la moșii cu nume pitorești ca Viișoara, Șopârlița, Zâmbreasca, într-o atmosferă pe care o regăsim în romanele de altădată ale lui Duiliu Zamfirescu sau Ionel Teodoreanu. Din fotografii se vede cum Lic, la 9 ani, deși avea trei băieți în preajmă, se juca cu păpuși, le croia rochii și le cosea singur la mașină. Se îmbrăca el însuși în fel și chip și câteodată poza, ca la 16 ani, deghizat în domnișoară, demonstrând încă o dată adevărul știut că jocurile copiilor anticipează vocațiile.

Părinții i-au apreciat și sprijinit talentul evident la desen. Lic a avut o educație îngrijită, dându-și examenele în particular atât pentru școala primară, cât și la Liceul „Carol I" din Craiova. Comunicarea cu țările Apusului, în special cu Franța, făcea parte din modul de viață de atunci al oamenilor cu carte. La 10 ani, Lic le scria părinților săi din Craiova în limba franceză, iar la 12–13 ani le trimitea epistole de o duioșie mișcătoare de la Toulouse, unde urma liceul, apărând de mai multe ori pe panoul de onoare al elevilor silitori. Din aceste scrisori aflăm că, în afara programului, băiețelul urma lecții de desen, dar și că evenimentele majore ale existenței lui erau spectacolele văzute la teatru sau cinematograf.

În anii '20 era, la Paris, elevul lui Fernand Léger și Amedée Ozenfant la Academia Modernă și al lui Bissière la Academia Ranson. Activitatea de scenograf a lui Fernand Léger pentru Baletele Suedeze din 1921–22 l-a interesat desigur pe Alexandru Brătășanu. Mai important este însă faptul că s-a format în preajma unora dintre artiștii cei mai activi în cercetarea comunicării prin imagini, preocuparea centrală a generației lor. Ozenfant împreună cu Le Corbusier se străduiau să conștientizeze „trăirea" picturii, să izoleze elementele ei primordiale, să descopere reguli (asemănătoare celor cu care Bach își compunea fugile), publicându-și rezultatele cercetărilor în scrieri ca *Manifestul purismului,* intitulat *Après le cubism* din 1918.

Tot ce a lucrat Brătășanu în Franța, de la mobilierul realizat cu arh. Otto Bauer la motivele de țesături din atelierul Soniei Delaunay, ca și scenografia creată în țară în colaborare cu V.I. Popa sau cu Ion Sava, apare redus la esențial, de o mare puritate, transmițând fiorul poetic prin mijloacele cele mai simple.

Familiarizarea cu valorile Occidentului și pătrunderea lor în adâncime au fost posibile pentru că, la fel ca pașoptiștii cu un secol mai devreme, provenea din moșierimea cultivată, crescută cu cartea în mână, cu respect pentru demnitate, politețe și discreție. De-abia acum ne putem da seama ce rol important a jucat Alex. Brătășanu prin transmiterea valorilor culturii adevărate generațiilor de regizori și scenografi cărora le-a fost profesor, cărora le-a scurtat și netezit drumul, asigurând continuitatea, puntea între două lumi.

Ion TRUICĂ

Profesorul

Trecerea timpului a așezat și limpezit învățăturile Maestrului către tinerii săi învățăcei. Mereu pierdut în lumea gândurilor, visând modalități neobișnuite de organizare a spațiului, ritmuri expresive ale formelor scenice, Profesorul nostru părea coborât din alte sfere. Într-adevăr, așa era. Făcuse temeinice studii la Paris cu personalități remarcabile.

O primă întrebare – aparent simplă – elementară pe care ne-a pus-o Maestrul în prima oră de curs a fost aceasta: – Iubiți teatrul? Fiecare dintre studenții săi am încercat să-i argumentăm opțiunea noastră, să găsim explicații pentru prezența noastră în Secția de scenografie.

– Trebuie să iubiți teatrul foarte mult, cu devotament, cu dăruire, cu patimă.

Pentru Alexandru Brătășanu primul pas spre decor îl constituia citirea adecvată a textului și a subtextului dramatic. De aici pornea totul. Ne sfătuia cum să descoperim soluția scenografică în text, nu în indicațiile autorului. O altă etapă o constituia imaginarea personajelor, cu biografia, caracterul și relațiile lor. Apoi, urma să înceapă organizarea spațiului, ca joc de forme, volume, planuri, concretizat în desene și în machetă. Ne spunea să nu ne mulțumim cu primele schițe, ci să căutăm neobosit soluția cea mai expresivă. Pentru a ne apropia de epoca și stilul în care se desfășura acțiunea dramatică, pentru o bună documentare, studiul în bibliotecă îl considera obligatoriu. Insista asupra exercițiilor grafice, realizate zilnic, pentru a ajunge la expresivitate în desen și culoare. Căutările noastre trebuiau să se îndrepte spre simplitate și sinteză. Accentul trebuia pus pe convenția teatrală, iar perioada de naturalism, de ilustrativism, care marcase deceniul șase, urma să rămână o amintire. Pentru fiecare decor se urmărea funcționalitatea dramatică, o circulație semnificativă a actorilor.

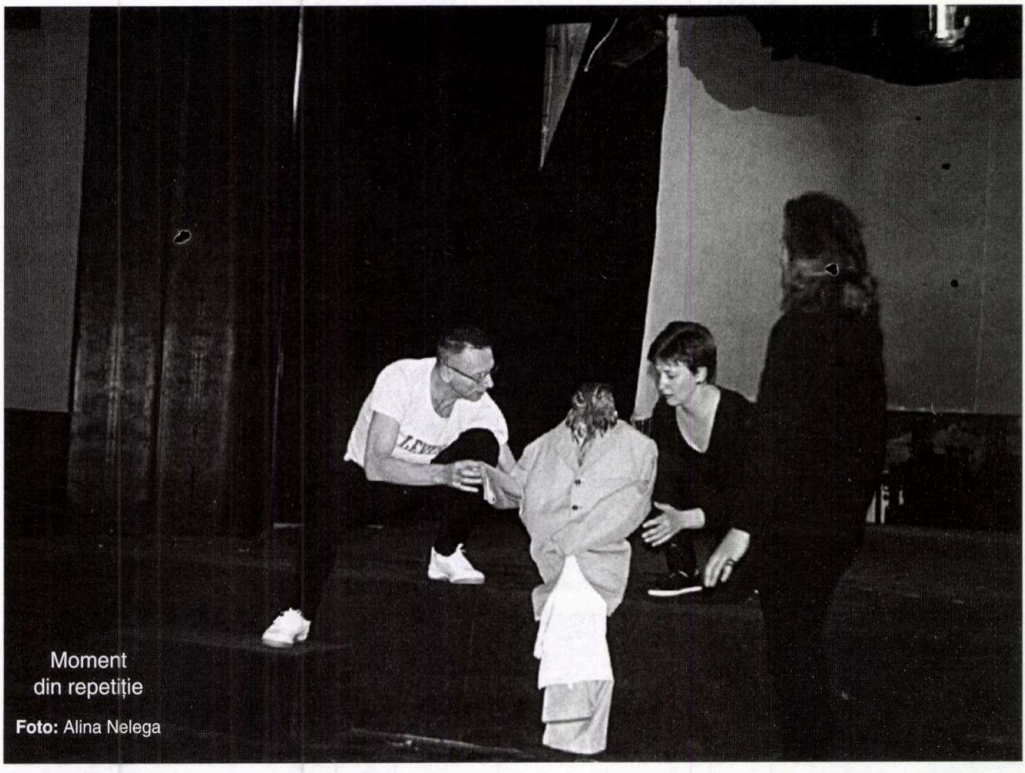
Cu o nemărginită răbdare, analiza lucrările fiecărui student și îi făcea corectura atunci când era cazul, raportând fiecare formă de decor la scara umană, dimensionând ușile, ferestrele, scările, mobilierul și obiectele scenice în raport cu proporțiile omului. Unul dintre cei mai importanți scenografi români, Mihai Mădescu, a fost elevul său. Acum câteva luni ne-am întâlnit și mi-a arătat ruleta: „Niciodată nu mă despart de ea. Măsor tot ce mi se pare interesant și îmi fac însemnări care îmi slujesc în viitoarele spectacole".

Maestrul Brătășanu ne invita la repetiții și la spectacolele sale. Ambianța scenografică se năștea sub ochii noștri, de la primele practicabile improvizate până la decorul finit.

Un lucru mai puțin cunoscut sau uitat de mulți, Alexandru Brătășanu panotase câteva saloane de artă la Paris și învățase arta de a organiza expresiv o suprafață cu multe exponate de diferite dimensiuni. Una dintre temele noastre studențești de început a fost organizarea unui spațiu expozițional. După mulți ani mă întreb: nu este cumva decorul arta de a panota, de a organiza expresiv, funcțional, semnificativ spațiul scenografic?

Un Crăciun al profesorului Alexandru Brătășanu cu Adina Nanu și studenții Miruna și Radu Boruzescu înconjurați de colegii lor

La Teatrul „ARIEL", un GIGI CĂCIULEANU



Moment
din repetiție

Foto: Alina Nelega

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Noua carte a junglei

Tigri, lei, tarantule, rechini, faună terestră și acvatică de-a valma, animale care mai de care mai spăimoase viermuiesc în subconștient, răbufnesc neașteptat în conștiință, descriu dezinvolt jungla umană – cea din noi și cea din jur. Individul și societatea reacționează reflex după principiul junglei: animalul mic este mâncat de cel mare, cel slab înghițit de cel puternic. Memento la *Cartea junglei*, pagină clasică a literaturii pentru copii și adulți dedați jocului. Ursul Baloo, tigrul Shere Khan, pantera Bagheera cu toată grefa umană în caractere continuă să aparțină regnului animal. Ele rămân Ursul, Tigrul, Pantera. Gigi Căciuleanu rescrie cu spectacolul *Jungla X* de la Teatrul „Ariel" din Târgu-Mureș o „Carte a junglei" personală, care răstoarnă regula umană în favoarea celuilalt regn: la sfârșit rămâne cuvântul, la început gestul, mișcarea, animarea obiectelor, scoase la suprafață spontan, respectând traseul instinctelor, într-un fascinant spectacol de animație. O „Carte a junglei" răsturnată, în care personajele nu mai sunt animale umanizate, ci caricaturi umane, eboșe grotești ale individului surprins în descendența sa animală,

privite de regizor cu detașare, parcă de după sticla acvariului. Gigi Căciuleanu pare să se amuze când își inventează personajele și mizează fericit pe contribuția actorilor la coerența scenelor în spectacol. Noua carte a junglei: proces-verbal de constatare, fișă clinică a „gropii cu gândaci", grafic succint al haosului interior.

26 de tablouri compun trama spectacolului, în care defilează, ca la o paradă ad-hoc, menajeria umană în toată splendoarea decadenței și bogăția barocă a etalării. Atitudini, caractere, spaime sau stări se înlănțuie într-un carusel de necontrolat, al cărui ritm și nebunie cresc constant. Grotesc dublat de ironie și umor, niciodată gros. Gigi Căciuleanu controlează ritmul acestui ritual, șaman travestit în spatele fiecărui actor, al gesturilor, imaginilor, cuvintelor lor. „Foarfeca și Marioneta", titlul uneia dintre secvențele imaginate, exploatează plasticitatea expresiei corporale combinată cu animarea foarfecii – personaj butaforic. „Pompierii", scenă de grup, tablou vivant cu accente grotești, pune în valoare calitățile de mișcare ale actorilor de la „Ariel". Fiecare scenă în parte este calibrată pe calitățile actorilor, contribuția fiecăruia la conturarea personajului fiind hotărâtoare. Aici lista trebuie să cuprindă numele tuturor actorilor de la „Ariel" prezenți în distribuție.

Jungla X poate fi citit ca act de invocare sacră a îngerului, de exorcizare a bestiei. Fidel ritualului magic, din spectacol nu lipsesc sunetele-muzică, sunetele-cuvinte, sunetele-imagini. Muzica originală compusă de Amer Ghandour, prelucrată apoi după nevoile „junglei", sugerează cu discreție vacarmul uman, la concurență cu scenografia întregului spațiu de joc și a obiectelor animate, semnate Carmencita Brojboiu. Acest spectacol adaugă o nouă dimensiune colaborării lui Gigi Căciuleanu cu Carmencita Brojboiu, consacrată prin spectacolele de la Teatrul de Balet „Oleg Danovski" din Constanța, aici scenografia având spațiul necesar desfășurării întregului arsenal de mijloace inventiv-artistice (să amintim astfel scene de animație pură: „Continentele", „Roțile" sau de dans animat: „Foarfeca și Marioneta", „Betty-Boop", „Femeia și trompa de serviciu", „Ulcica" și „Cronos"). Gigi Căciuleanu, autor al întregului spectacol, inclusiv al textelor, se dezvăluie un sensibil poet, atent nu doar la jocul volumelor spațiale, ci și al celor metaforice.

De aici, din poezia frustă a poemelor și notițelor de regie s-a născut un al doilea spectacol, paralel (dacă distribuția ar permite, ar merita reprezentate concomitent), *Underground*, unde Monica Ristea-Horga și Nicu Mihoc recapitulează auditiv într-un pseudospectacol-lectură înlănțuirea scenelor de animație, savuroasă probă de virtuozitate actoricească.

Cu toate că animalul pândește neobosit în om, Gigi Căciuleanu e optimist. Își privește cu îngăduință, cu tandrețe, cu umor cald personajele. În spatele fiecăruia a lăsat loc unui înger. Hazardul, destinul sau poate procentul în care sunt distilate omenescul cu animalicul dictează deznodământul. În junglă destinele sunt colective, fiecărui exemplar dispărut îi ia locul un altul, astfel ca grupul să nu piardă din teritoriul dominat. Îngerul, singur, înfruntă bestia. Uneori o supune, alteori este supus.

Teatrul „Ariel" Târgu-Mureș – Jungla X sau gustul cotului, **spectacol de Gigi Căciuleanu. Scenografia și obiecte animate: Gigi Căciuleanu și Carmencita Brojboiu. Muzica: Amer Ghandour. Light-designer: Gavril Cadariu. Asistența literară: Alina Cadariu și Szekely Katalin. Distribuția: Monica Ristea-Horga, Nicu Mihoc, Andi Brânduș, Alexandrina Moldovan, Valentin Lozincă-Mandric, Georgeta Potcoavă, Viorel Meraru, Mioara Topor, Mariana Iordache, Cornel Iordache, Balogh Annamaria, Gonczi Katalin, Széles Andrea, Szolosi-Penzes Szilard, Zseller Enikö.**

Gigi CĂCIULEANU: „Dansator înseamnă mânuitor de dans"

Miriam RĂDUCANU: „Cine face artă nu teoretizează"

Oana CRISTEA GRIGORESCU: *Doamnă Miriam Răducanu, domnule Gigi Căciuleanu, „Jungla X" este un spectacol care ne-a surprins pe toți, pentru că ne așteptam la un spectacol în care coregraful Gigi Căciuleanu să strălucească și am descoperit un adevărat regizor de animație, care se mișcă cu ușurință între teatru, dans și imagine. Cum s-a născut acest spectacol și dorința de a lucra în teatrul de păpuși?*

Gigi CĂCIULEANU: Dansul este animație. Un obiect care prelungește corpul, un obiect în spatele căruia corpul se ascunde sau îl însuflețește, corpul care este el însuși un obiect. Dacă te uiți la un braț sau la o mână, ele zboară ca o minge de ping-pong. Eu nu văd diferența între dans și animație. Am trecut foarte ușor, mai ales că am făcut animație când eram foarte mic. Corpul, cuvântul, privirile, aerul dintre cot și braț, toate aceste spații sunt de domeniul coregrafului. Și nu numai. Mie nu-mi place cuvântul coregraf pentru că nu știu ce înseamnă. Îmi place cuvântul dansator pentru că dansator înseamnă mânuitor de dans. Eu asta sunt, asta am învățat. Toată lumea spunea despre Miriam Răducanu: „E o balerină modernă." Și ea a spus: „Eu nu sunt balerină, sunt dansatoare." Și-atunci mi s-au deschis ochii. Nu pentru că ar fi de zece ori mai important, ci e, pur și simplu, altceva. O dansatoare este o infinitate de puncte care se mișcă într-o infinitate de spații cu o infinitate de intenții, pe când o balerină face arabesc.

O.C.G.: *Granița dintre teatru și dans este labilă?*

Miriam RĂDUCANU: Nu știu. În ultimul timp se vorbește enorm despre teatru-dans, dans-teatru. Este greu să-l definești, să vezi unde se oprește. E fals. Totalmente fals. Vorbește despre asta cineva care vrea să folosească și cuvinte care merg spre teatru, dacă e coregraf sau vorbește cineva care face teatru cu un pic de mișcare care se apropie de dans. Cine se ocupă de mișcare pentru că iubește mișcarea, pentru că are ritualul mișcării în el și face ca tot ceea ce mișcă să îl intereseze, și se ocupă și de partea teatrală, e altceva. Depinde cine face acest lucru. Dacă îl fac actorii e una, dacă

Miriam RĂDUCANU, Virgil OGĂȘANU și **Gigi CĂCIULEANU** la vremea *Nocturnelor* de la „Țăndărică"

îl fac păpușarii e alta, dacă îl fac dansatorii e iarăși altceva. Dar dacă vrei să le îmbini teoretic acasă, ca să corespunzi modei, ești pierdut. Ca atare, eu zic să lăsăm termenii de teatru-dans și dans-teatru. Dacă e să ne gândim bine, un ritual în junglă este un teatru-dans perfect. Ei vor să se roage pentru o ploaie și fac tot ce se poate, vorbit și mișcat, să dea Dumnezeu să vină o ploaie. Ceea ce a făcut Gigi aici, pentru mine nu este străin absolut deloc. Minunea este că el, în decursul anilor, nu a teoretizat șapte mii de definiții, ci a făcut ceea ce a vrut să facă dintotdeauna, din copilărie, și ceea ce a știut să facă, ceea ce a fost idealul lui. Văzând mișcare, înțelegând text, fiind desenator, având cultură serioasă – a putut să îmbine artele. Cine vorbește foarte mult despre aceste lucruri este, în primul rând, incult. Mă iertați, sunt un pic dură, dar am ajuns la saturație. Există un snobism fenomenal care aduce această teorie în fel de fel de discursuri, teribil de subiective, și nu au nici un fel de legătură practică, concretă cu arta. Cine face artă nu teoretizează. Ca în cazul lui Gigi. Lui îi plac poeziile și desenul și muzica și mișcarea și a nimerit aici o echipă superbă, minunată, entuziastă, care a știut să se joace, să îl înțeleagă... Iar, cum spune el, jocul este cel mai dramatic lucru posibil, pentru că un copil care se joacă și reușește să se joace cu o cutie de conserve și cu o sfoară cu care trage cutia respectivă, valorează mai mult decât orice copil cu jucării superbe. Ceea ce a făcut Gigi aici este că a găsit această grupă de oameni foarte modești, ascunși în spatele păpușilor, ei fiind numărul doi într-un spectacol. El a reușit să-i aducă la niște jocuri foarte inteligente, foarte culte și consider că spectacolul de aici este un unicat, aș spune eu, pe mapamond. Nu văd posibil, printr-o muncă pasionată, la ora asta, un eveniment ca atare în multe locuri din lume. El ori ar trebui să coste enorm, adunând cine știe ce personalități, ori s-ar fi aliniat undeva comercialului, că doar acum televiziunile mizează pe asta.

O.C.G.: *Până la urmă în meseria asta contează să faci, să te implici.*

M.R.: Nu numai. Contează să nu te consideri coregraf la dreapta, la stânga, sus sau jos, ci să știi de ce ești coregraf, să știi de ce iubești dansul, să știi ce vrei să faci cu el, să știi de ce vrei să amesteci artele.

O.C.G.: *Unde se află răspunsul?*

G.C.: Când se vorbește de doamna Papa, adică despre Miriam Răducanu, se vorbește de o colegă. Nu numai despre o maestră. Se vorbește despre cineva care e coleg de joacă și, așa cum spun în piesă, coleg de arme și de plâns și de lins răni. Dar a spus-o un american, la un moment dat, la începutul lucrului nostru. Ea i-a povestit cum lucram, prin niște subsoluri, pe ici pe colo ni se mai dădea o sală, ne mai lăsa cineva, mai dansam noaptea la Student club, în fine în niște condiții... și dansam la oameni acasă. Mie asta mi-a rămas pe viață. Spectacolele noastre s-au format ca un *happening* de luni de zile. Iar acel american a spus: „Ea lucrează ca o miliardară." Și un alt lucru care m-a frapat. Miriam Răducanu mi-a spus că locul cel mai bun de lucru este tramvaiul, când circuli o oră ca să mergi de colo-colo. Îți rememorezi în cap. De aceea am început să dansez în cap, iar primul meu premiu de coregrafie a fost luat la Varna cu un spectacol pe care îl compusesem în cap. M-am prezentat la audiție cu ceva ce nu exersasem niciodată pe o scenă. Am ascultat muzica seara, în timpul nopții am văzut-o, apoi am dansat-o.

O.C.G.: *Declarația aceasta a dumneavoastră răstoarnă o idee preconceptă că dansul este exclusiv transpirație, muncă, repetiție...*

M.R.: Așa și este. Să fie foarte clar, nici unul dintre noi nu exclude partea tehnică, dimpotrivă. Rigoarea trebuie să fie atât de puternic asimilată, încât să uiți că e rigoare. Libertate fără această rigoare nu există.

O.C.G.: *Astăzi am văzut un spectacol lucrat cu actori, cu oameni din afara dansului profesionist.*

M.R.: Da, pentru că dumneavoastră aveți o idee preconceputâ formată de zăpăceala asta, fie că e vorba de balet clasic, fie că e vorba de dans așa-zis modern, fie teatru, fie neteatru. S-a creat o imagine care nu corespunde. Eu lucrez, de pildă, foarte mult cu actorii și am spus întotdeauna că, dacă am înțeles ceva din teatru, este că lucrul cu actorii nu poate fi același ca lucrul cu un dansator, fie el clasic sau modern. După cum Gigi a înțeles că lucrul cu păpușarii e diferit. Tu te apleci la ei, tu vezi ce pot face ei, tu scoți din ei. Nu poți să vii de acasă cu ideea preconceputâ că acum îi dai mișcarea obligatorie cutare și cutare. Tehnica specifică acestor oameni nu o pot învăța dansatorii de la operă ori cât ar fi de buni, oricât ar dansa, ori ar pirueta. Imposibil.

O.C.G.: *Spuneți că aveți în cap mișcarea, ideea în amănunt a spectacolului. Ce pot face actorii, ce s-a întâmplat la munca concretă cu păpușarii, cu construcția propriu-zisă a spectacolului?*

G.C.: Actorii pot face câteodată mult mai mult decât dansatorii, în sensul că și o nemișcare poate deveni un eveniment. Pe mine m-a pasionat întotdeauna strada. E o coregrafie superbă strada, fără s-o fi organizat nimeni. Exact cum se organizează pilitura de fier pe niște vârtejuri de energie. Nimeni n-a văzut cum arată energia. Or, aceste vârtejuri n-a venit nici un coregraf să zică faceți-le așa. Eu așa concept coregrafia. D-aia mă și zbat cu acest termen, care și pe mine m-a deranjat întotdeauna. Coregraful este ca un inginer, ori este și inginer și ceasornicar, dar în același timp este ceva ce am uitat că putem fi: coregraf în sensul dicționarului. Eu sunt foarte fericit că am scăpat de universul dansului pentru acest spectacol, în primul rând pentru că m-a repus în funcțiune și în al doilea rând pentru că dansatorii lucrează cu niște formule. Ca să faci o limbă ai nevoie de 24 de sunete. Cu ele faci o limbă și chiar mai multe limbi. Doar cu niște sunete faci câteva fraze într-o limbă, deci ești foarte limitat. E foarte estetizant ceea ce se întâmplă cu dansatorii, mai ales cu cei contemporani, pentru că ei au ajuns la un formalism mult mai puternic decât formalismul cu care noi ne-am luptat o viață, al dansului clasic.

O.C.G.: *Deci s-a ajuns la un nou tip de manierizare.*

G.C.: Care este mult mai redus, pseudointelectualizat. S-au închis în acest turn de ivoriu în care se spune: publicul este un tâmpit și nu înțelege. Iar eu, coregraf sau coregraf de dans-teatru, dacă țin o linguriță în aer timp de 30 de minute sau alerg cu un ardei iute în nas, fac ceva care îmi aparține și nu mă interesează ca publicul să îl înțeleagă. Or, asta este fals. Trebuie ca cineva să arate cu degetul, cum a făcut copilul din basmul lui Andersen, și să strige că împăratul este gol. Și într-adevăr, împăratul e gol, adică în momentul în care publicul nu înțelege, realmente nu are nimic de înțeles. Cred în entitatea asta a publicului care suntem noi. Sunt eu, sunteți dumneavoastră, sunt cei care ne privesc, toată lumea e public la un moment dat. Și acest public e o entitate inteligentă, care este bombardată cu informație de dimineața până seara, care știe, chiar dacă nu este cultă în sensul enciclopedic. Știe foarte multe lucruri dobândite prin televiziune,

prin radio, prin lecturi, prin comunicare cunoaștem mult mai multe decât înainte. Or, acești oameni știu și nu poți să vii să le spui că nu înțeleg nimic. Publicul a fost întotdeauna aliatul nostru. Când am dansat într-o galerie micuță la Edinburgh, publicul ne-a ridicat și după aceea au venit cei de la un important ziar londonez și au scris despre noi. Foarte des se întâmplă că oameni care nu au nimic de spus în dans învinovățesc publicul că nu înțelege și presa este pusă la zid și i se spune: „dacă vreți să înțelegeți, să tăceți și cultivați-vă." Dar când aceste lucruri ne sunt prezentate ca și cum ar fi ceva extraordinar și nu sunt de fapt nimic, este păcat. De aceea spun că dansul este într-un fel în evul mediu. Ceea ce nu se întâmplă cu cuvântul, cu muzica, pentru că acolo s-au decantat multe lucruri. Iar în dans oricine vine cu ideea că dacă stă unul într-un picior 20 de minute este formidabil. Ce-i așa de formidabil? Orice om căruia-i lipsește un picior poate sta într-un picior viața întreagă.

O.C.G.: *Am ajuns la concluzia că dansul modern, cu ghilimelele de rigoare, și-a atins gradul de manierizare. Cum poate fi depășit?*

M.R.: Poate fi depășit de coregrafii care vor înțelege că ceea ce se face este un fel de stereotip. Am ajuns că seamănă toate lucrurile între ele. Mai e ceva foarte grav. Ideea că, dacă tu nu faci ca ei, nu exiști. Mie asta mi se pare cel mai grav. A fost o perioadă în care dansatorii de dans modern urau dansul clasic. N-am avut niciodată sentimentul ăsta. Mă duceam la spectacole de dans clasic să văd dacă e bun sau rău, dacă îmi place dansatoarea cutare sau nu. Important este să fie veritabil, să fie făcut din nevoia de a face artă. Suntem într-o criză enormă. Există foarte multă impostură, există enorm de mulți oameni care fac artă fără să fie artiști. Artist este ăla pe care îl arde așa de tare nevoia de a se exprima și de a exprima arta așa cum o vede el, încât nu poate trăi altfel. Dar dacă o faci doar pentru că ai câteva teorii în cap, arta adevărată piere. Trăim un moment extrem de dramatic și din cauza televiziunii care propagă subcultură, și din cauza unei nevoi de a corespunde întregului public. Adică toată lumea să vină. Nu există, publicul nu este Unul. Unii aleg discoteca, alții filarmonica.

O.C.G.: *Nu credeți că derizoriul se manifestă în toate artele? Dacă e să ne uităm în artele plastice, ce se întâmplă acolo, dacă e să ne uităm la teatru, la felul în care spectacolul a înțepenit într-o formulă obosită, nu este el măsura timpului de acum?*

M.R.: O să găsiți artiști veritabili și în timpul de astăzi. Noi nu generalizăm. Tehnic s-au întâmplat niște lucruri. Televizorul intră în casa omului, el este primul care dă imaginea. Până să te duci la un spectacol, vezi ecranul. Eu cred că există artiști buni și astăzi, cum au existat și altădată, artiști proști și astăzi, cum au existat și altădată. Ceea ce e mai rău astăzi e că nu sunt sprijiniți cei care ar putea fi veritabili, pentru că le e teamă că publicul nu va înțelege, nu va veni, și se petrece exact pe dos. Propagarea în televiziune a nonartei este unul dintre lucrurile cele mai grave în pervertirea creierului omenesc.

O.C.G.: *Nu sunt zone care merg în paralel? Am învățat din '90 încoace că trebuie să ne gândim la publicuri, nu la un public a toate consumator, că publicul se educă.*

M.R.: Se coboară însă nivelul. Eu am avut discuții cu directori de teatru care mi-au spus: nu vezi că moda astăzi e alta, hă, hă, pe vremea ta... Noi când am făcut primele spectacole de dans, credeți că întregul public înțelegea tot ceea ce îi serveam noi? Nu. Dar ideea noastră era că el se educa o dată cu noi. Unul alegea trei piese, mai venea o dată,mai alegea o piesă, sau poate că nu mai venea deloc. Dar nu cobori

ștacheta. La ora asta, tot ce se face este dictat de audiență, care este o nenorocire. Nu se poate ridica nivelul publicului decât trăgându-l în sus, nu coborând.

G.C.: Cred că e și vina noastră pe undeva. Când zic a noastră, nu zic a mea și a lui Miriam Răducanu. E vina breslei, pentru că foarte mulți au făcut un pact cu diavolul și au zis, dacă e mai ușor așa, hai să facem așa. S-au vândut ieftin. Dacă televiziunea reflectă ceva, ea reflectă realitatea. Pentru că dacă noi am fi mult mai riguroși față de ceea ce facem și față de ceea ce suntem, să avem acea ardere de care vorbea Miriam Răducanu, acea nemaipomenită ardere fără de care nu poți trăi, e ca arderea oxigenului din celule... dacă unul face din calcul și sunt foarte mulți acești falși idoli...

O.C.G.: *Sunt aceste spectacole reci, indiferent de zona artistică?*

G.C.: Nu mă deranjează că sunt reci, sunt făcute din calcul. Un lucru făcut din calcul în artă, după părerea mea, nu este artă. Dacă este făcut dintr-o necesitate, publicul simte. Da, sunt publicuri, eu am această experiență, am văzut cât de tare, publicuri diferite aderă la un demers care are multe semnificații, în care fiecare poate lua după nivelul său. Eu cred în acest lucru, uitați-vă la Shakespeare. În Shakespeare sunt atâtea sertare cu lucruri foarte diferite. Eu am o experiență cu rușii. Când lucram la Balșoi, m-a trimis Miriam Răducanu, mi-a zis, du-te și învață clasic, asta îți va da pâine, și eu nu vroiam pentru că noi eram în *Nocturne* la „Țăndărică". Mi-a zis: „du-te să înveți clasicul ăla bun și de putere." Asta am făcut. L-am învățat și mi-a prins foarte bine. La vestiarul băieților, s-a zvonit că în oraș rulează *Hamletul* lui Smoktunovski, ne-am dus, iar apoi tot în vestiar, discuții, fiecare spunea ce credea. Acești balerini vorbeau despre duel. Pe ei asta i-a impresionat, dar foarte tare. I-a impresionat felul cum era realizat acest duel, dar eu cred că dacă unul care este amator de romane polițiste vede *Hamlet*, ia ce-i place lui, vede intriga polițistă, cui îi place filosofia ia ce este filosofic. Alții au văzut poezia, alții au văzut frumusețea femeii, altul frumusețea bărbatului, nu știu, fiecare poate să ia ceva. Mie asta mi se pare superb. E periculoasă această intoleranță nouă. Noi ne-am luptat împotriva intoleranței clasicilor. Eu nu cred că clasicul era prost, dar ei erau intoleranți și nu ne lăsau să trăim. Acum a venit acest nou val care va muri, am văzut că dictaturile mor, aceasta este o dictatură. Dictaturile mor întotdeauna, se știe bine.

O.C.G.: *Sunteți cumva în situația de la început, când trebuia să cuceriți un public, să vă impuneți?*

G.C.: Întotdeauna este așa.

O.C.G.: *Cu toată celebritatea pe care au cucerit-o* „Nocturnele"?

M.R.: Am fost teribil de exigenți cu noi. Părea că facem improvizație, atât de mult lucram, încât pe scenă ni se spunea, voi ați venit și ați improvizat. Exigența noastră a fost întotdeauna extrem de mare față de noi și cred că Gigi a murit de frică când a venit aici: ce o să facă și cum o să facă. Este exigent cu sine. Nu strănutul fiecărui artist este demn să fie auzit de public. El ori are ceva important să spună ori mai bine nu spune.

G.C.: Cred foarte mult în viitor. Am acest optimism nemaipomenit pentru că eu cred foarte mult și în televiziune, deși nu cred în subcultura pe care o vehiculează.

O.C.G.: *Întrebarea mea încerca să sondeze starea de spirit a coregrafului. Simțiți că ați construit castele de nisip și că ele trebuie permanent reconstruite?*

G.C.: În nici un fel. Pușkin spunea foarte frumos: „Mi-am făcut un monument care nu este făcut din piatră." Noi ne facem fiecare un monument. Problema cu dansul este că monumentele noastre sunt efemere. Dar nici măcar nu e important. Bucuria de a fi adevărat și de a fi tu însuți, împotriva tuturor și împotriva a tot, asta va fi întotdeauna, a fost și nu se va termina. Ca flăcările iadului care trebuie să ne purifice la un moment dat. Eu nu știu dacă e bine, dacă e rău, nici nu-mi pasă. Ceea ce contează, am auzit astăzi după spectacol. Un compliment pe care nu l-am mai auzit. „Totul este foarte clar.", mi s-a spus. Mie mi s-a părut așa de frumos!

O.C.G.: *Cui se adresează* „Jungla X"?

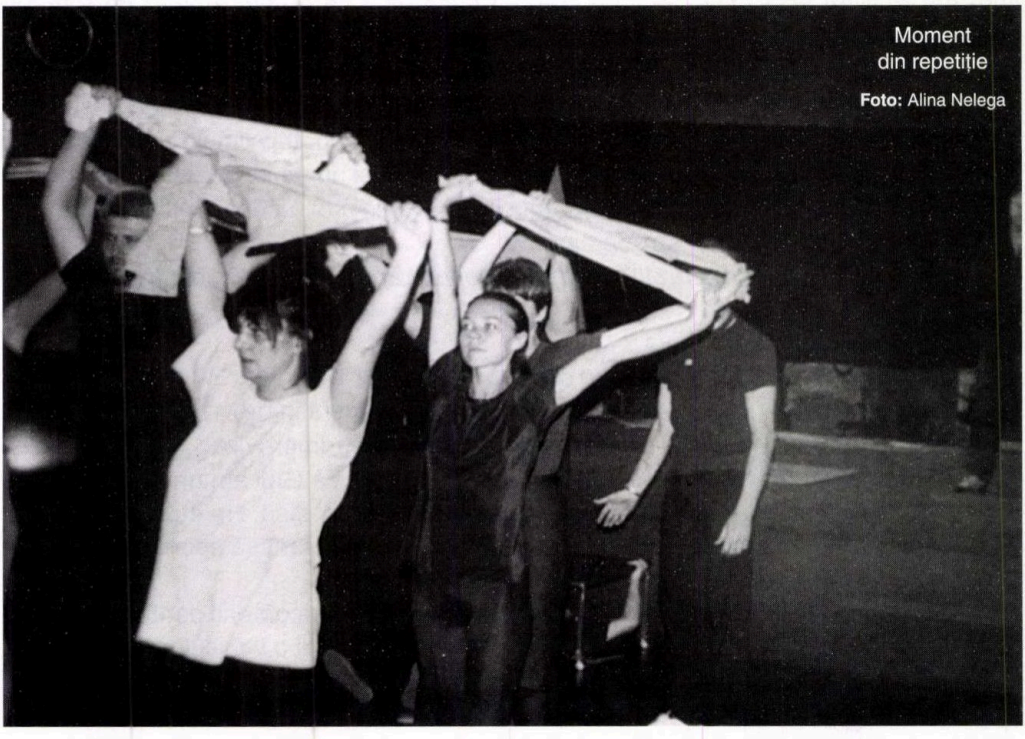
G.C.: *Jungla X* se adresează mie, ție, tuturor. X este individul. Eu aș vrea să se adreseze la cât mai multă lume.

O.C.G.: *Este cumva această* „Junglă X" *un comentariu la jungla din interior, la jungla din exterior?*

G.C.: Este foarte autobiografic. Dar nu autobiografic al meu, ci autobiografic al nostru. Este un *curriculum vitae*, este o baltă cu gândaci. Jungla este metafora vieții, este purgatoriul în care suntem. Eu cred foarte mult că se vor decanta niște lucruri la un moment dat. Eu nu sunt religios deloc, din punct de vedere filosofic. Nu cred că se poate să nu ne curățăm. Oricât de murdar ar fi un individ, el se duce la un moment dat și face un duș. Eu cred în aceste dușuri, totul e să nu fie cu acid sulfuric.

M.R.: Artistul este un chinuit în fond, iar dacă chinul lui este arderea, și arderea se cere să se concretizeze în ceva, el o face. Sigur că vrea să fie înțeles.

Oana CRISTEA GRIGORESCU



Moment din repetiție

Foto: Alina Nelega

INTERVIU

Marius STĂNESCU:

„Dacă eu mă bucur de ceea ce fac, ideal ar fi să se bucure și alții"

Marius Stănescu s-a născut pe 11 iunie 1966 la Petroșani. A absolvit Academia de Teatru și Film din București, Facultatea de Teatru, secția actorie, clasa prof. univ. Alexandru Repan, în 1993.

Roluri în teatru: 1990 – Nono în *Omul, bestia și virtutea* de L. Pirandello, regia A. Dabija, Teatrul Nostru Galați; **1991** – Amiel în *...au pus cătușe florilor...* de F. Arrabal, regia A. Hausvater, Teatrul Odeon; Abad în *Pe cheiul de vest* de B.M. Koltes, regia F. Alexa, Studioul „Casandra"; Ralph în *Faust* de C. Marlowe, regia D. Galgoțiu; **1992** – Florindo în *Mincinosul* de C. Goldoni, regia V. Mugur, Teatrul Odeon; Nebunul în *Întâlniri în pădure* de O. Sthral, regia Cătălina Buzoianu, Teatrul Odeon; filosoful în *Teatrul-seminar* de Petre Țuțea, regia D. Galgoțiu, Teatrul Odeon; **1993** – Dublul în *Richard III* de W. Shakespeare, regia M. Măniuțiu, Teatrul Odeon; Baronul în *Azilul de noapte* de M. Gorki, regia Alexandru Repan, Teatrul Nottara; Fortunato în *Gâlcevile din Chioggia,* regia A. Repan, Teatrul Mic; **1994** – Frizerul în *Demonul meschin* de F. Sologub, regia Adrian Giurgea, Teatrul Odeon; **1995** – Alwa în *Lulu* de F. Wedekind, regia D. Galgoțiu, Teatrul Odeon; Ciordel în *Înjunghiata* de A. Onetti, regia J. Dussanssoy, Teatrul Odeon; **1996** – Henric II în *Thomas Becket* de J. Anouilh, regia A. Repan,

Teatrul Nottara; **1997** – Gower în *Pericle* de W. Shakespeare, regia A. Hausvater, Teatrul Odeon; Saint-Just în *1794* după Camil Petrescu, G. Buchner, P. Weiss, regia A. Darie, Teatrul Bulandra; Niger în *Upercut stânga* de J. Jonneau, regia D. Galgoțiu, Teatrul Odeon; **1998** – Alioșa în *Frații Karamazov* după F.M. Dostoievski, regia A. Vasilache, Teatrul Odeon; **1999** – Spiridon în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia M. Măniuțiu; Pacheco în *Saragosa – 66 de zile* după Jan Potocki, regia A. Dabija, Teatrul Odeon; Kirilov în *Variațiuni Dostoievski* după F.M. Dostoievski, regia D. Galgoțiu, Aftfest, Fundația Athon & Backs Stage; **2000** – Song Liling în *M... Butterfly* de D.H. Hwang, regia Ada Lupu, Teatrul Odeon; Eugenio în *Cafeneaua* de C. Goldoni, regia D. Galgoțiu, Teatrul Odeon; **2001** – Pip Thompson în *Cartofi prăjiți cu orice* de A. Wesker, regia Alice Barb, Teatrul Odeon.

Roluri în film și televiziune: 1991 – Carol în *Undeva în est,* regia Nicolae Mărgineanu; **1992** – Laurențiu în *Hotel de lux,* regia Dan Pița; Horațiu în *E pericoloso sporgersi,* regia Nae Caranfil; **1993** – Majordomul în *Trenul din zori nu mai oprește aici,* regia Cătălina Buzoianu; **1994** – Macici în *Cel mai iubit dintre pământeni,* regia Șerban Marinescu; **1995** – Dayan în *Mesagerul,* regia C. Dicu; Fane în *Pepe și Fifi,* regia Dan Pița; **1996** – Don Carlos în *Don Carlos,* regia Eugen Todoran; Matei în *Confesiune,* regia Mircea Șoptereanu; Alex, ochelaristul în *Eu sunt Adam,* regia D. Pița; **1997** – Ștefan în *Breakout,* regia M. Armstrong, BBC; **1998** – Ribendale în *Hitler al XVII-lea,* regia T. Mărăscu; Al. Albescu în *The Bill,* regia Ch. Lovett, Thames TV; Nelu în *O gaură în gât,* regia Mircea Daneliuc; Alex în *Femeia în roșu,* regia Mircea Veroiu; **2000** – Cristi în *Taxi contra limuzină,* regia Titus Munteanu; Ștefan în *Martorii,* regia D. Pița și Ș. Marinescu; **2001** – Fulea în *Norocel,* regia Radu Gabrea.

Premii: 1991 – ***Premiul pentru cea mai bună interpretare într-un rol secundar:*** Carol în *Undeva în est,* regia N. Mărgineanu; **1992** – ***Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol:*** *Mincinosul* de C. Goldoni, regia V. Mugur; ***Premiul de excelență pentru întreaga echipă de actori a spectacolului*** *...au pus cătușe florilor...* de F. Arrabal, regia A. Hausvater; **1993** – ***Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol:*** *Richard III* de Shakespeare, regia M. Măniuțiu; 1997 – ***Premiul Pro Victoria*** pentru debut în film; 2001 – ***Premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția română*** pentru rolul Song Liling din *M ... Butterfly* de D.H. Hwang, Gala UNITER.

Costin MANOLIU: *Chiar dacă a fi astăzi actor în România înseamnă a nu avea certitudinea unei cariere în domeniul teatrului și filmului, în fiecare an sute, poate mii de tineri dau examen la facultățile de teatru și film. Ce credeți că îi motivează?*

Marius STĂNESCU: În mod normal, ar trebui să vrea să devină actori pentru că nu pot să trăiască fără să facă asta. Altfel, nu știu ce l-ar putea determina să studieze arta actorului, pentru că situația culturii românești, implicit a teatrului, nu e deloc roză. Le va fi foarte greu să intre în trupa unui teatru, să joace într-un film și să profeseze în adevăratul sens al cuvântului.

C.M.: *Ce l-a determinat pe Marius Stănescu să dea examen la Facultatea de Teatru?*

M.S.: Am simțit că mi-ar plăcea să joc teatru și am vrut să văd dacă pot. Una e să vrei, alta e să poți. Se pare că pot. Acum mi-ar fi greu să fac altceva, dacă nu chiar imposibil.

C.M.: *În ce măsură familia a influențat această decizie?*

M.S.: Într-o foarte mare măsură. Am crescut normal. Mama mea e profesoară de limba română. A fost profesoara mea la școala generală, la Petroșani. Tatăl meu e inginer miner. În casa noastră a fost o atmosferă propice deschiderii către cultură. Mi-a plăcut să citesc de mic. La un moment dat, eram în clasa a VIII-a sau a IX-a, prin 1980, a apărut *Cel mai iubit dintre pământeni,* romanul lui Marin Preda. Aveam cartea în casă. Auzisem

În
La ţigănci
după
Mircea Eliade

eu ceva cu această carte, că e într-un fel interzisă, așa c-am vrut imediat s-o citesc. Mama mi-a zis c-ar fi bine să mai aștept puțin. N-am vrut și atunci m-a rugat să-i promit că voi relua lectura ei peste câțiva ani. Mai târziu, mi-am dat seama că avea dreptate. Citeam cam tot ce găseam prin casă și, slavă Domnului, aveam cărți destule la îndemână. Tata m-a dus de mic la cinema. Era o cinematecă la Petroșani. Îmi plăcea ce vedeam acolo și visam să fac și eu ceea ce vedeam pe ecran. Chiar dacă am făcut Liceul de Informatică, după treapta a II-a m-am hotărât să devin actor. Părinții mei n-au avut nimic împotrivă, ci m-au susținut. Cred că acei șapte ani de-acasă, de care se tot vorbește, sunt foarte importanți. Și de fapt sunt vreo 17–18 ani. Părinții au un rol hotărâtor în deschiderea culturală a copilului și în formarea gustului său pentru un anumit fel de cultură. Copil fiind, te uiți la televizor la ceea ce se uită și părinții, citești cărțile pe care le ai în casă. Mulțumesc lui Dumnezeu pentru părinții pe care-i am.

C.M.: *Care sunt primele dv. amintiri despre lumea teatrului?*

M.S.: Sunt legate de Teatrul de Stat din Petroșani. Pe când eu eram elev la școala generală, la Teatrul din Petroșani era o trupă foarte serioasă. Regizor era Florin Fătulescu, care acum e în America. Actori erau Șerban Ionescu, Virgil Flonda și alții. Cred că a fost singura perioadă în care Teatrul din Petroșani a luat premii naționale. Pentru spectacolele făcute de Fătulescu după Marin Sorescu, Ion Băieșu. Apoi, la începutul anilor '80, în timpul liceului, în perioadele de practică, veneam la București să văd spectacole, în special pe cele de la Teatrul Mic, unde se pătrundea greu. Erau cozi imense la bilete. Păcat că nu mai sunt și acum. Așa am văzut spectacole cu piese precum *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* de P. Zindel, *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de L. Pirandello, *Maestrul și Margareta* de M. Bulgakov, *Diavolul și bunul Dumnezeu* de Sartre, *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj, *Richard III* de Shakespeare.

C.M.: *În orice domeniu e nevoie de modele, cu atât mai mult în artă, fie ea literatură, muzică, teatru. Ați avut actori preferați?*

M.S.: Da. Erau mulți actori pe care-i iubeam și îi iubesc în continuare. Și de la noi, și din alte țări. Mă gândesc la George Constantin, Dumnezeu să-l odihnească! La doamna Olga Tudorache. La domnii Ștefan Iordache, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Alexandru Repan. La doamna Valeria Seciu. Sunt monștrii sacri ai teatrului românesc. Îi vedeam cu mare plăcere și bucurie. Am avut marele noroc să joc cu ei, fie în teatru, fie în film. E o permanentă școală lucrul cu actori de calibrul lor.

C.M.: *Cu cine v-ați pregătit pentru examenul de admitere la facultate?*

M.S.: Pentru examenele de admitere, că au fost cinci. Când m-am hotărât să dau examen la actorie, mi-am adus aminte de domnul Virgil Flonda, care fusese actor la Petroșani, de unde a plecat la Sibiu, unde e și acum. Împreună cu mama, am fost la Sibiu și l-am rugat să mă ajute în pregătire. Timp de doi ani, din două în două săptămâni, am mers la Sibiu. Virgil Flonda e omul care a desțelenit energiile latente din mine. Îi datorez mult. Primul meu examen la actorie, la I.A.T.C., a fost în 1984, anul în care am terminat liceul. Eram incorporabil, adică nu eram scutit de armată, și la incorporabili era un singur loc în acel an. Am picat primul sub linie, așa că mi-am zis că merită să perseverez. Am plecat în armată timp de un an și jumătate. După armată, m-am pregătit cu Petre Gheorghiu, Dumnezeu să-l odihnească! Mare actor, mare pedagog! Am picat din nou printre primii. În următorii doi ani m-am pregătit cu domnul Nicolae Iliescu și un pic cu doamna Mihaela Juvara, actori care pregăteau tineri pentru examenele de admitere,

celebri în lumea teatrului pentru numărul mare de tineri care au reușit să intre pregătindu-se cu dumnealor. În cele din urmă, în 1989 am intrat.

C.M.: *Cum a fost posibil ca un talent evident să fie nevoit să dea examen de cinci ori pentru a intra la Facultatea de Teatru?*

M.S.: Pentru mine a fost bine că s-a întâmplat așa. Dacă aș fi intrat în 1984, aș fi terminat înainte de 1990, aș fi primit o repartiție obligatorie într-un teatru nebucureștean și poate n-aș mai fi ajuns niciodată la Teatrul Odeon din București. Am avut noroc. La finele lui '89, imediat după revoluție, domnul Alexandru Repan a preluat clasa mea de actorie. Am fost prima sa promoție. E important să ai ca profesor un om cu care să poți comunica, un bun pedagog. Am fost coleg de clasă cu Andreea Măcelaru, Crenguța Hariton, Rareș Stoica, Claudiu Romilă, astăzi actori la Teatrul Nottara, Lelia Ciubotaru, Alexandru Agarici, Iulius Liptac, Liana Fulga și Diana Giubernea. Cred că am fost o promoție bună.

C.M.: *Care a fost spectacolul în care ați debutat?*

M.S.: La finele anului I de facultate, în 1990, începuse febra companiilor teatrale particulare. La Galați, domnul Lucian Temelie, actor, înființase un astfel de teatru, intitulat Teatrul Nostru. A strâns o trupă în jurul unui proiect și, împreună cu regizorul

Alături de Florin Zamfirescu, în *M... Butterfly* de David Henry Hwang

Alexandru Dabija, am făcut spectacolul cu piesa *Omul, bestia și virtutea* de L. Pirandello, cu care am plecat timp de 40 de zile într-un turneu prin țară. O comedie în care am avut onoarea să joc alături de George Constantin, care era tatăl meu în piesă. În distribuție mai erau Emil Hossu, Constantin Diplan, Emilia Dobrin, Catrinel Dumitrescu și Ruxandra Sireteanu. A fost o altă școală. După acel turneu, n-am mai putut juca în acel spectacol, pentru că au început filmările la *Undeva în est,* în regia lui Nicolae Mărgineanu, debutul meu în cinematografie. Cu câțiva ani înainte, pe când eu mă pregăteam pentru admitere cu Petre Gheorghiu, într-o grupă de 15–16 oameni, domnul Nicolae Mărgineanu a venit să vadă acea grupă de candidați pentru a alege o fată. Urma să facă filmul *Flăcări pe comori.* Cu acea ocazie, mi-a zis că m-a plăcut foarte mult, că nu are un rol pentru mine în acel lungmetraj, dar că mă va ține minte și mă va chema să lucrăm la un alt film. Și-a adus aminte de mine și așa am făcut filmul *Undeva în est,* pentru care am luat un premiu la Costinești. Apoi, oficial, într-un teatru profesionist, am debutat în *Mincinosul* de Carlo Goldoni, la Teatrul Odeon, în regia maestrului Vlad Mugur. Dumnezeu să-l odihnească! Vlad Mugur m-a văzut într-un spectacol la Studioul „Casandra", când eram student în anul II, și m-a vrut neapărat în trupa lui de la Odeon. Din 1991 sunt angajat al Teatrului Odeon.

C.M.: *Acum este de notorietate intuiția lui Vlad Mugur, care avea ochi pentru actorii tineri.*

M.S.: Vlad Mugur trăia pentru teatru, pentru actori. Dacă am undeva o fărâmă de orgoliu, ea există pentru că am fost angajat de Vlad Mugur. Te făcea să trăiești spectacolul și rolul ca și când ar fi fost simplu. Întâlnirile cu oameni precum Vlad Mugur sunt foarte importante la început de carieră artistică, pentru că ele te formează. Pe parcursul celor zece ani care au urmat, la fiecare spectacol pe care l-am făcut de atunci încoace, fără să vreau, mi-am pus întrebarea: „Dacă domnul Vlad Mugur ar fi în sală, oare i-ar plăcea ceea ce fac?". Acest gând a fost și este pentru mine un control foarte bun. Vlad Mugur înseamnă teatru de mare calitate, adevăr, sensibilitate. Un reper extrem de viu.

C.M.: *Lui Vlad Mugur îi plăcea să lucreze cu actorii talentați. Cum ați defini talentul unui actor?*

M.S.: Simplu spus, e un dar de la Dumnezeu, pe care îl ai sau nu-l ai. E vorba de disponibilitate, maleabilitate, sensibilitate, forță, sinceritate. De o anumită putință de transfigurare.

C.M.: *Ce considerați a fi mai important pentru un actor: sensibilitatea, instinctul sau inteligența?*

M.S.: Toate la un loc. Dacă una dintre aceste calități lipsește, e ca și cum ți-ar lipsi o mână sau un picior. Toate, împreună, duc la mărturisirea care se întâmplă pe scenă.

C.M.: *Multe dintre rolurile întruchipate pe scenă nu aduc liniște, ci dimpotrivă. Cum își găsește actorul Marius Stănescu echilibrul interior?*

M.S.: Pentru mine a juca teatru nu e un efort, e o bucurie. Mă simt îmbogățit cu fiecare rol, cu fiecare repetiție, cu fiecare spectacol. După fiecare spectacol, simt un gol imens înlăuntrul meu. O stare de mare singurătate. De aceea am nevoie să fiu împreună cu colegii mei, cu prietenii mei, ca să cobor pe pământ. Timp de două–trei ore după spectacol nu pot să mănânc și să dorm. Dar bucuria e atât de mare încât apar repede dorința și forța de a merge mai departe.

C.M.: *Ca actor, vă interesează mai mult succesul de public sau mai mult succesul de presă, de critică?*

M.S.: Nu m-am gândit la asta. Dacă eu mă bucur de ceea ce fac, ideal ar fi să se bucure și alții. E aproape „obligatoriu" ca publicul să fie mulțumit. Dacă sunt satisfăcuți și criticii de teatru, e extraordinar.

C.M.: *Un spectacol fără mare succes de public, care nu rezistă timp de mai multe stagiuni teatrale, poate fi considerat unul ratat?*

M.S.: Nu, nu și încă o dată nu. Există spectacole care își depășesc timpul. Sunt spectacole mai greu de perceput. În anumite momente publicul nu e pregătit pentru un anumit fel de comunicare sau noi, actorii, nu suntem pregătiți pentru a ne face înțeleși.

C.M.: *Ce înseamnă pentru Marius Stănescu un rol bun?*

M.S.: Acest rol care îmi dă posibilitatea să trăiesc pe scenă folosindu-mi deplin toate simțurile, tot sufletul și tot sângele. Care-mi solicită și mintea, și ficatul. Care are ceva ascuns, ceva de descoperit.

C.M.: *Ce roluri ați vrea neapărat să jucați?*

M.S.: Toate pe care nu le-am jucat. Mi-e dor de Shakespeare.

C.M.: *În lumea teatrului se spune că într-un clasament neoficial ați fi pe unul dintre primele trei locuri, alături de Florin Piersic și George Alexandru, în privința umorului irezistibil pe care îl aveți în afara scenei. Pe scenă ați jucat în puține comedii.*

M.S.: Am jucat și în comedii. După părerea mea, glumele pe care le fac actorii în viața de zi cu zi n-au nici o legătură cu scena. Sper să mai fiu distribuit în comedii. Îmi plac!

C.M.: *Ați lucrat cu aproape toți regizorii importanți ai generației de mijloc din România: Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Alexandru Darie, Alexander Hausvater, Dragoș Galgoțiu. Directori de scenă cu stiluri diferite, cu personalitate. Cu cine s-a înțeles mai bine Marius Stănescu?*

M.S.: M-am înțeles bine cu toți, tocmai pentru că mă obligau să fiu altfel. Fiecare are felul lui de a face teatru, așa că n-am dus lipsă de noutate, de provocare.

C.M.: *Faceți parte din acea categorie de actori care se ascunde în personaj, care e greu de recunoscut, care nu seamănă de la un spectacol la altul. Cel mai grăitor exemplu este* M ... Butterfly.

M.S.: Fiecare rol aduce ceva nou și uneori ceva total diferit de ceea ce sunt eu în realitate. Tocmai asta e frumusețea artei actorului, pariul teatrului.

C.M.: *Ce planuri are Marius Stănescu pentru anul 2002?*

M.S.: Voi începe în curând repetițiile la spectacolul *Alchimistul,* dramatizare de Radu Macrinici după romanul lui Paulo Coelho. Regia: Anca Maria Colțeanu. Bineînțeles, îl joc pe Santiago. Apoi Alexandru Dabija va monta *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, unde voi fi, bineînțeles, Mircea Aldea. Sper să joc și într-un film, un lungmetraj regizat de Șerban Marinescu.

C.M.: *Pentru spectator, teatrul poate fi o evadare dintr-o lume banală, obișnuită. Unui om care trăiește în interiorul spectacolului ce îi dă teatrul?*

M.S.: E însăși viața mea. E felul meu de a trăi în această lume. Aplauzele de la final, un zâmbet pe stradă înseamnă enorm pentru mine. Dacă se mai bucură cineva pe lângă mine, e minunat!

Costin MANOLIU

SPECTACOLE

Ion CAZABAN

Dincolo de comedia moravurilor

Încă înainte de începerea spectacolului, poți să-ți dai seama că, punând în scenă *Revizorul*, Caudiu Goga și-a propus ceva mai mult, chiar altceva, decât au fost montările acestei comedii clasice. La intrarea în teatru, ne întâmpină o fantoșă ambulantă, deplasându-se de colo-colo (purtată de actorul ascuns înăuntru). Privită atent, recunoaștem celebrul personaj din povestirea lui Gogol, *Nasul*, eminență stranie a unei lumi dominate de un absurd vecin cu fantasticul. Ne va însoți în sală, își va găsi loc în proscenium, siluetă mișcătoare în pauzele scurte dintre tablouri. Obiect mobil, va fi emblematic pentru o lume lipsită de valoarea supremă a sufletului, o lume a „sufletelor moarte". Va fi, totodată, mereu prezent ca un travesti simbolic al Imposturii, incredibile, dar cu putință.

Sorin LEOVEANU și **Marian NEGRESCU**

Foto: Florinel Chirea

Totuși, acest personaj plastic nu este decât unul din elementele novatoare ale viziunii regizorale. Claudiu Goga modifică și înmulțește locurile de joc, camera de han sau cea dintre casa *Primarului* nu-i mai sunt suficiente. Nu pentru a obține câteva variațiuni scenografice, ci dintr-un motiv profund, credem, acela de a sugera aria întinsă de acțiune a răului, de a vizualiza extensia descompunerii morale. Pe marea scenă a Naționalului craiovean este posibil. Foiala speriată a bandei de *cinovnici* ia proporții hiperbolice, edificatoare. De observat, pentru concluzia spectacolului, cum spațiul vast conturează exact însăși meschinăria și deruta păcătoaselor ființe...

Alegerea altor locuri pentru evenimentele piesei pune în evidență teroarea (comică) prin care trece camarila *Primarului*. Vestea sosirii unui revizor cade ca un trăsnet, în noaptea lugubră din circuitul unde *Primarul* și-a adunat notabilitățile. În ambianța sinistră, la lumina tremurândă a lămpașelor și a fulgerelor, spaima și agitația ce-i cuprinde pe toți se însoțește, de-a dreptul bufon, cu căderi repetate în gropi, cu sforăitul bețivanului adormit undeva... jocul pe marginea gropii al acestor notabilități cu joben – de fapt, mafioți cumplit panicați care se agață unul de celălat, se încurcă reciproc, se înfurie, alunecă, se reped, cad – este elocvent orchestrat vizual, sonor, ritmic, în timp și în spațiu.

Foarte reușit ca atmosferă a fost momentul primei întâlniri cu falsul revizor: *Primarul* și ai lui îl găsesc pe *Hlestakov* la baie, săpunit de servitorul *Osip*. Baia unde, de obicei, oamenii despuiați devin cumva egali, este invadată de polițai, indezirabilii sunt scoși afară. Brutal, intervine supunerea ierarhică – prin aburii fierbinți ai locului trece un fior rece de spaimă. Încurcătura comică așază față-n față un *Primar* înfricoșat și un tânăr dezbrăcat, „subțirel, slăbuț", neînțelegând nimic, la fel de înfricoșat.

Anterior, îl văzusem pe *Hlestakov* în camera mizeră a hanului la care trăsese. Păruse un tip nesigur, iritabil, labil, de o vulgaritate ușor perceptibilă. O capcană de șoareci care i se închide în mână (poate, un avertisment), îl speriase vădit. Friptura tare îl supărase până la furie, mai ales când își va prinde degetele încercând s-o scoată din dinții lui *Osip*... Claudiu Goga apelează cu măsură la gaguri, doar pentru a susține clarificarea personajelor sau sensul general al spectacolului. Regizorul nu omite indicațiile de caracter și de joc date de Gogol. Cele privindu-i pe *Hlestakov* și *Primar* au aflat, la Craiova, interpreți admirabili în Sorin Leoveanu și Ilie Gheorghe.

De la întâia apariție, simțim în *Hlestakov* secătura, cu ceva răzgâiat în comportare, izbucnind nemulțumit, poruncitor. Hainele sale colorate, de un gust „flușturatic" (calificativul dramaturgului) se deosebesc de cele negre, „serioase" ale notabilităților. Ceea ce împlinește întru totul actorul este exigența gogoliană de „simplitate", evitarea caricaturii facile, pentru a urmări firul psihologic al reacțiilor. Salutat cu plecăciuni, la baie, de *Primar*, se sperie, dar trece repede de la teamă la uimire. Văzând situația profitabilă, nu se mai gândește la consecințe. Pe de altă parte, *Primarul* se caracterizează permanent în raport cu el: înfricoșat, dar stăpânit, cu o șiretenie experimentată, căutând lingușitor să-l câștige. Relația dintre ei va fi una dintre doi șarlatani de diferite generații, fiecare cu experiența și „stilul" său. Leoveanu surprinde deopotrivă cine este *Hlestakov* și ce pretinde a fi. Când fabulează, o face „cam prostănac" (cum voia Gogol), dar mintea cinovnicilor de provincie nu pricepe. Beat criță, este adus – cum erau aduși marii actori după marile succese – în cupeu,

tras chiar de *Primar* și oamenii săi. Până în salon! – încă o hiperbolă regizorală. Coborârea șovăitoare din trăsură este de neuitat: cu suspans, precedată de o mulțime de sticle goale aruncate. *Hlestakov* se clatină, vorbește autoritar, nu ascultă ce i se spune. *Primarul* rămâne prudent, bănuind o capcană. Tot acest moment, de la întâlnirea lui *Hlestakov* cu fata *Primarului* (care scoate un tril fericit de primadonă, ce va contrasta cu strigătul ei nebun din finalul spectacolului), este impecabil gradat. Cu cât *Hlestakov* minte mai vârtos, cu atât auditoriul este mai impresionat, mai înfricoșat, mai disperat. Tânărul din Piter se aprinde, se înfurie ușor, fabulează cu umor epic, dar și cu dispreț, pentru că, deși beat, mai poate să-și aprecieze publicul de ocazie. Spuse de Leoveanu, cuvintele sale au strălucirea inspirației de o clipă – o supralicitare în conținut, nuanțată în expresie, urcând grandoman până ajunge la „fratele Pușkin"... Dezgustat de nivelul celor pentru care se „produce", vorbește repezit, îl pocnește pe *Leapkin Teapkin*, bea cu sticla, nu-i mai pasă ce face. Într-un elan alcoolic, se urcă pe trăsură, cu *Bobcinski* și *Dobcinski* după el, ca niște clovni acrobați, unul cade, altul se prinde de candelabrul ce pendulează... Tensiunea este la paroxism, *Hlestakov* – în joacă, în serios – amenință cu pistolul, trage, tot el cade, dar revine elastic în picioare, refăcându-și imaginea!

Salonul acestei superbe bețiii ocupă aproape tot spațiul scenei, vastitate somptuos colorată, pentru ca, în continuare, constant, acțiunea să se desfășoare într-un al loc inedit, imaginat de regizor, curtea casei *Primarului*. Aici, lângă o fântână cu ciutură, se petrec – lucrate în filigran comic – scenele mituirii lui *Hlestakov* (care înțelege că toți sunt tâmpiți, dar de treabă), apoi cele amoroase, culminând cu o logodnă de un haz exploziv, irezistibil.

Să nu-i uităm pe ceilați actori care au realizat roluri și momente de o vitalitate expresivă remarcabilă. Astfel, scena mituirii a fost o probă de caracterizare precisă a fiecărui personaj, cu tot atâtea reușite interpretative. Pe fondul cuprinzător de minciună și corupție, fiecare se arată cu nota sa distinctivă: lichelismul delator al lui *Zemlianika* (Josefina Stoica), prostia săltăreață, redată clovnesc, a lui *Bobcinski* și *Dobcinski* (Nicolae Poghirc, Angel Rababoc), mintea greoaie, grav mărginită a lui *Leapkin Teapkin* (Vasile Cozma), zăpăceala caraghioasă a lui *Hlopov* (Adrian Andone), ipocrizia veninoasă, mirosind a votcă, a dirigintelui *Șpekin* (Valer Dellakeza) sau frivolitatea credulă, de un ridicol bine dozat a *Annei Andreevna* (Natașa Raab). Un relief ilariant special, față de interpretările din trecut, obține în rolul fetei primarului Iulia Lazăr, evitând simplificarea monocordă. În scena balului de final, râsul nostru va căpăta, însă, un gust amărui, privind-o izolată, fără partener, dusă de valul dansatorilor...

Deși se declară preocupat de viața scenică a „poveștii" și de interesul actual al „temei", regizorul nu se limitează la atât. Cum nu se limitează la a socoti piesa o comedie de moravuri, încercând să vadă, printre rânduri, lumea conținută în satira socială, în profunzimea comicului de comportament. Acum, Claudiu Goga nu mai vorbește despre Râs ca singur erou cinstit al piesei lui Gogol, nici despre funcția sa sarcastică, ci îi sesizează rezonanța tragică, exasperată, disperată, într-o lume a absurdului peren, de la ipostaza gogoliană la cea ionesciană.

Dar noutatea viziunii regizorale constă și în faptul că – probabil, prima oară – se ține seamă de evoluția gândirii religioase a lui Gogol, reflectată în texte conexe (1842–1847), ce indicau o preocupare continuă pentru modul cum va fi înțeleasă

piesa. „Fără recunoașterea creștinească a păcatelor noastre /.../, nu vom fi în stare să ne înălțăm sufletul mai presus de toate câte le prețuim în viață", scria dramaturgul (*La ieșirea din teatru...*,1842). În spectacolul lui Goga, citate din *Evanghelia* după Matei ("nu știți când va veni Domnul nostru") și din *Apocalipsă* sunt proiectate între tablouri. Mai subtil ne indică, însă, nouă deschiderea conceptuală, raporturile compoziționale dintre „solul" și „cerul" scenei (în acest sens, ar fi util de comentat decorul lui Vasile Buz, cotlonul de mansardă, cu patul suprapus și ieșirea prin podea, de la han, gropile din cimitir, fântâna din curte).

Spre final, când o voce puternică anunță venirea adevăratului Revizor, un tunet răsună, fulgerele taie înaltul, candelabrele se cutremură, invitații la bal se rotesc înspăimântați sub luminile pâlpâinde. Cupeul reintră în vastul salon, alunecă misterios, amenințător parcă, de nimeni tras acum... Și, iată, ușa i se deschide încet, toți, înțepenesc de groază, dar văzându-L, cad în genunchi, cu mâinile împreunate, implorând iertare. Pentru că tot în Gogol citim: „nimic nu se poate ascunde de acest revizor fiindcă-i trimis dintr-o poruncă de sus"!

Teatrul Național Craiova – Revizorul **de Gogol. Adaptarea scenică: Mircea Cornișteanu. Regia: Claudiu Goga. Decoruri: Vasile Buz. Costume: Lia Dogaru. Ilustrația muzicală: Valentin Pârlogea, Felicia Dalu. Coregrafia: Felicia Dalu. Distribuția: Ilie Gheorghe, Natașa Raab, Iulia Lazăr, Sorin Leoveanu, Adrian Andone, Vasile Cosma, Valer Dellakeza, Josefina Stoia, Nicolae Poghirc, Angel Rababoc, Marian Negrescu, Constantin Cicort, Teodor Marinescu, Tudorel Petrescu, Marian Politic, Ion Colan, Valentin Mihali, Mircea Hadârcă, Geni Andone, Mihai Arsene, Ștefan Mirea. Data premierei: 10 noiembrie 2001.**

Foto: Florinel Chirea

Cristina MODREANU

Teatrul – vehicul spre moarte

Unul dintre cele câteva spectacole cu adevărat notabile, invitate în Festivalul Național de Teatru din acest an la București, este montarea lui Victor Ioan Frunză purtând titlul generic *Călătorii cu dricul,* realizată la Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara. Inedit ca structură, spectacolul înseamnă un pas al regizorului într-o zonă mai puțin explorată până acum de el, cunoscut ca adept al superproducțiilor. Victor Ioan Frunză demonstrează însă în *Călătorii cu dricul,* tuturor celor care i-au contestat valoarea, că poate lucra la fel de bine (dacă nu chiar mai bine) în filigran.

Spectacolul e construit din două monodrame, ambele texte aparținându-i lui Raymond Cousse și abordând din unghiuri cu totul neașteptate tema iminenței morții. În prima parte, *Strategia porcului,* apropierea ultimă este așteptată de un... porc, prilej de rememorare, printre paiele din coteț, a momentelor cele mai intense din viața „protagonistului". Pășind atent pe granița dintre ilar și emoția profundă, actorul Demeter András reușește în scurt timp să facă din public un partizan al simpaticului animal, ale cărui lamentații ajung la inima tututor. E foarte ușor, de altfel, să sesizezi similitudinile între existența lui și cea umană, cu nimic mai „înaltă". Pe fiecare dintre noi, s-ar putea spune, ne va ajunge într-o zi lama unui cuțit nevăzut, mânuit de o entitate ce ne

Foto: Florin Biolan

este superioară și față de care nutrim deopotrivă dragoste, frică, respect, ceea ce nu ne împiedică să cârtim mereu împotrivă-i. Porcul cu pricina este și el în aceeași situație în raport cu omul, al cărui comportament îl comentează, când înțelegător, când revoltat, pentru ca până la urmă să i se supună fără crâcnire. Aceasta e „strategia porcului", care nu-l ajută să-și schimbe destinul. Își face bagajul cuminte, când simte că „i-a venit timpul", și se duce singur la tăiere, urcând de bunăvoie în dricul ce-l poartă spre abator. Prilej de ultimă lamentație, urmărită din sală cu uimire înduioșată, este mândria cu care „victima" atrage atenția asupra rotunjimilor sale (subliniate și prin costumul special creat de scenografa Adriana Grand), asupra greutății ideale pe care a atins-o (după mai multe controale cu cântarul și întreținerea „cotletelor" cu ajutorul bicicletei medicinale).

Legătura între cele două părți ale spectacolului este făcută chiar de un...dric. Silueta lui neagră este deopotrivă amenințătoare și elegantă, dar și puțin caraghioasă (mai ales din cauza amorașilor de ghips cu care e împodobit), irezistibilul „vehicul spre moarte" emanând în mod surprinzător un aer familiar, ca și cum ceva din construcția lui nu ne-ar fi străină. Aproape de această „caleașcă" ceva mai specială se simte și regizorul, care decide să o folosească în reprezentarea celei de-a doua monodrame, *Cu ochi de copil,* drept... scenă. Marea surpriză nu este însă aceasta, la urma urmei scenă în scenă și teatru în teatru s-au mai făcut, ba chiar am putea spune că e vorba aici despre un autocitat folosit de inițiatorul „Trupei pe butoaie". Surpriza, spuneam, nu este aceasta, ci interpretul minunatului text Cu ochi de copil – tânărul actor Balázs Attila. Dacă până acum nu m-am numărat printre „fanii" lui, considerându-l uneori chiar un punct slab (călcâiul lui Ahile?) al montărilor lui Frunză, de data asta trebuie să recunosc surprinderea – și, de ce nu, încântarea – cu care am descoperit în el un actor capabil să treacă dintr-un registru în altul, păstrând mereu intactă perspectiva copilărească impusă prin scriitură. O uriașă candoare rezidă în felul cum povestește întâmplări extrem de dure, de felul celor ce grevează de multe ori asupra copilăriei, schimbând uneori întreaga existență viitoare a ființei, marcând-o chiar psihic. Despre dragoste, prietenie, sexualitate, credință, moarte Balázs Attila vorbește simplu, deschis, cu inocența și lipsa de prejudecată ale unui spirit tânăr, încă nepervertit. Scenografia Adrianei Grand, în fapt o sumă de obiecte – figurine, păpuși, cutii – majoritatea din hârtie, sporește în mod considerabil aerul de puritate al jocului copilului. Fiindcă despre un joc este vorba aici, un joc foarte serios, genul de ilustrare plină de imaginație pe care cei mici o folosesc pentru a explica ceva unui adult care pare că nu-i înțelege. Din gesturi mici, animând păpușile, vorbind pe mai multe voci, căci e o povestire cu mai multe personaje, printre care și el însuși, copilul reface o lume pe baza coordonatelor reținute de el ca esențiale. Cele mai impresionante momente sunt cele în care este redată conversația cu preotul, care nu reușește să-i trezească micuțului respectul pentru divinitate și, bineînțeles, întâlnirea cu moartea, ca act implacabil ce pune capăt unei vieți în mod neașteptat. Greu de acceptat și pentru cei care știu deja ce e viața, moartea îi apare copilului ca fenomen bizar, de neînțeles, ce pune capăt în mod absurd unei bune prietenii și determină maturizarea bruscă a supraviețuitorului.

Excelentă analiză a reacțiilor în fața sfârșitului, a cărui venire este vestită astfel pe căi ocolite, cu „metode teatrale", între care stă la loc de frunte provocarea emoției, spectacolul *Călătorii cu dricul* ne arată o altă față, mai sensibilă și mai luminoasă (în ciuda temei), a unui creator pe care toată lumea credea că-l cunoaște deja foarte bine, învinuindu-l uneori chiar de „păcatul previzibilității", greu de iertat în teatru.

Între fantastic și real

Modelul umbrelor chinezești a inspirat celebre montări europene, deschizând capitole teoretice importante dedicate mixajului artei teatrale a Occidentului cu tradițiile orientale. Desigur, asta nu contestă dreptul unui tânăr autor de spectacole de a redescoperi lumea pe cont propriu, chiar cu riscul de a auzi în jur celebra replică „asta s-a mai făcut".

Eu una am fost cucerită de începutul spectacolului ce ambiționează o traducere scenică a nuvelei lui Cehov, *Salonul numărul 6*, spectacol semnat de încă studentul Sorin Militaru. În fața unui panou luminat discret în albastru apar umbrele personajelor ce populează amintirea lui... Coregrafia Mălinei Andrei le dă de la bun început personalitate, fiecare se desprinde de grup prin ceva al lui – un gest, un obiect, un pas de dans. Motivul se regăsește și în finalul spectacolului, închizând – chiar dacă destul de previzibil – cercul concepției regizorale. Din păcate, ceea ce se întâmplă între cele două momente nu cadrează cu acestea. Pentru că „între" găsim momente de mișcare (a căror prezență s-ar vrea o trecere spre fantastic) și bucăți de teatru realist, mai bine sau mai puțin bine realizate, în funcție și de actori. În aceste momente – mult text spus în grabă. Ceea ce e destul de nedrept față de un excelent „produs literar" semnat de A. P. Cehov, una dintre cele mai speciale nuvele ale acestuia. Cu toate că dramatizarea e relativ bine făcută (se vede școala Cătălinei Buzoianu, profesorul de clasă al tânărului regizor), povestea e clară (a textului), deși simplificată, iar alternarea planurilor (prezentul și trecutul personajului principal) bine delimitată, ceva îi lipsește acestui spectacol (primul pe o scenă profesionistă, cea a Teatrului „Maria Filotti" din Brăila). Personal am simțit lipsa trecerii într-un plan superior celui al întâmplărilor reale, de care Cehov profită doar pentru a filosofa apoi pe tema fragilei granițe spre nebunie, pe care oricine o poate trece oricând fără să știe măcar. Nu spun că este simplu să reușești o asemenea trecere, bag mâna în foc că nu mulți regizori cu experiență de la noi ar fi în stare de asta, dar mi-ar fi plăcut să descopăr încă de la început în Sorin Militaru această forță pe care unii dintre colegii săi de generație (nu mulți, ce-i drept) o au. Mai ales că se vede încercarea lui de sugerare prin dans a fantasticului ce animă existența interioară a omului.

Din păcate, nici de la actorii brăileni regizorul n-a obținut acea unitate în joc necesară pentru includerea spectacolului într-un anumit „standard". Cunoscutul actor Bujor Macrin apela, în reprezentația pe care am văzut-o la Teatrul Odeon, la tehnică pentru a putea duce rolul. Nu ai nici o șansă de a convinge pe cineva cu un text de profunzimea și semnificațiile celui semnat de Cehov dacă nu-l știi măcar tu foarte bine, cum nu se întâmpla în cazul de față. O altă actriță matură a scenei brăilene, Liliana Ghiță, construiește din repere vechi un mic rol ce-și are importanța lui, atât în economia nuvelei lui Cehov, cât și, chiar dacă sensibil redus, în concepția de spectacol a lui Militaru.

Funcția acestui rol n-a fost deloc înțeleasă de interpretă, nu de melodramă era vorba acolo!

Câțiva dintre actorii tineri ai teatrului – Mihaela Trofimov, Cornel Cimpoae și, mai ales, Valentin Terente – sunt pe aceeași lungime de undă cu regizorul, dar le-ar fi fost de mare ajutor o mai bună înțelegere a rostului în scenă. Cornel Cimpoae joacă un rol complex, din păcate prea mult simplificat. Mihaelei Trofimov i s-au redus mijloacele de exprimare la dans, ceea ce n-ar fi fost foarte rău, dat fiind că ea dansează foarte bine momentele concepute de Mălina Andrei, cu condiția ca sensul acestora să nu rămână abscons pentru spectator în contextul dat. În schimb, Valentin Terente schițează excelent, fără a se folosi de cuvinte, figura unuia dintre azilanții spitalului.

Scenografia Alinei Herescu încearcă să fixeze combinația de fantastic și real pe care regizorul a dorit-o și pentru spectacol, fără să reușească nici ea găsirea armoniei care să le unească.

Din fericire nu e vorba decât de un prim pas, căruia îi vor urma altele, unul chiar pe scena de la Odeon, unde Sorin Militaru repetă în acest moment. Proiectul său, câștigător al unui concurs lansat de conducerea Teatrului Odeon special pentru tinerii regizori, ar putea corecta, cum sper că se va întâmpla, toate imperfecțiunile de care suferă spectacolul *Salonul numărul 6*.

Teatrul „Maria Filotti" Brăila – Salonul nr. 6 **după A.P. Cehov. Dramatizarea și regia: Sorin Militaru. Scenografia: Alina Herescu. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Muzica: Dorina Crișan Rusu. Distribuția: Bujor Macrin, Cornel Cimpoae, Valentin Terente, George Țoropoc, Liliana Ghiță, George Șofrag, Mihai Stoicescu, Mihaela Trofimov, Emili Mocanu, Monica Zugravu, Mircea Valentin, Florica Velea, Cătălina Nedelea, Jarcu Zane. Data premierei: noiembrie 2001.**

Ileana BERLOGEA

Talent și măsură

Cu talentul lor de excepție, cu chipul lor de rară expresivitate, Katharine Hepburn și Peter O'Toole au făcut cunoscută în lumea întreagă (prin filmul *Leul în iarnă*, realizat în 1968 de A. Harvey, pe baza scenariului lui James Goldman) relația strindbergiană „avant la lettre" dintre *Aliénor de Aquitania* și *Henry al II-lea Plantagenetul*, celebrii regi ai Angliei din Evul Mediu.

Piesa lui Goldman se jucase cu succes, mai înainte, pe Broadway, cedând însă locul producției cinematografice încununate cu Oscar. Cu toate acestea a rămas și opera literar-dramatică tensionată și incitantă – așa cum există acum posibilitatea s-o vedem în viziunea lui Petre Bokor, la Naționalul bucureștean, la Sala Amfiteatru, cu Carmen Stănescu și Damian Crâșmaru în rolurile celor doi eroi ai istoriei.

Nici nu se putea o distribuție mai bună, ambii interpreți fiind în formă excelentă, cu temperament, inteligență, ironie, așa cum cere ciudata lor relație bazată pe ură-iubire.

Irina Solomon a realizat cadrul scenografic, mai bine spus un joc de linii format din draperii și costume de epocă, sugestive și fără încărcături inutile. Totul se sprijină pe jocul actorilor și pe ritmul impus relațiilor și dialogului dintre ei.

O echipă bună, formată din cinci tineri: Medeea Marinescu în *Alais Capet,* sora regelui Franței și pătimașa amantă a lui *Henry al II-lea*, Vlad Ivanov, Dragoș Ionescu și Marius Rizea în cei trei fii ai Plantageneților, *Richard*, *Geoffrey* și *John* și ironic, rațional, distant, rece Gavril Pătru în *Philip Capet*, regele Franței.

Conștient de valoarea interpreților, atât a „maeștrilor", cât și a tinerilor, Petre Bokor (traducător, adaptator al textului, regizor și realizator al ilustrației muzicale) a urmărit tensiunea, arzătoarea temperatură a raporturilor dintre membrii familiei regale engleze. Acțiunea se petrece într-un timp relativ scurt, atunci când sărbătorile Crăciunului l-au obligat pe rege s-o aducă la curte, din închisoarea unde o ține prizonieră, pe *Aliénor de Aquitania*. Ar dori să obțină de la ea divorțul pentru a se căsători cu *Alais Capet*, dar soția călcată în picioare, umilită și prizonieră refuză. Ea nu este de acord să dea nici Aquitania, dorită de *Henry* pentru unul dintre fiii lui. Toate eforturile lui sunt zadarnice și, în final, regina va pleca din nou la temnița ei, cu speranța că în anul următor va veni din nou la curte. Câteva ceasuri au fost suficiente pentru victoria ei. *Henry* îl iubește pe *John*, dar și acest fiu drag are să-l trădeze, așa cum îl trădează și *Richard* și *Geoffrey*. În ciuda autorității și puterii lui absolute, *Henry al II-lea Plantagenetul* este singur, izolat, urât, ocolit de cei pe care i-ar dori aproape. *Alais Capet* îl iubește, dar nici ei nu-i poate dărui nimic din clipa în care *Aliénor* nu acceptă despărțirea de rege. Legăturile din această familie sunt falsificate, artificiale, dușmănoase. Tronul și puterea sunt mult prea fascinante ca să mai lase loc sentimentelor firești între soți sau între părinți și copii. Cu toate că vrea din tot sufletul moartea soției sale, nu se poate stăpâni să n-o admire și să nu-și amintească de mândra regină a Franței care l-a părăsit pe bărbatul ei, *Ludovic al VII-lea,* pentru a se căsători cu el, puternicul adolescent de numai 19 ani, *Henry Plantagenetul*, duce de Normandia.

Carmen Stănescu exprimă cu o rară putere de convingere contradicțiile sentimentale ce o animă, ura, de acum asociată cu o imensă patimă, ce-i amintește

de tinerețe. Știe că până la urmă va câștiga. Știe, pentru că își cunoaște foarte bine bărbatul, trezind în el cu abilitate și ambiția, și ura față de copiii lui, așa cum poate să cultive și ura acestora, mai ales a lui *Richard* și *Geoffrey,* față de tatăl lor. Are momente de slăbiciune, dar ceea ce domină este enorma ei energie lăuntrică.

O creație de excepție face și Damian Crâșmaru. Cu ani în urmă a jucat același personaj în *Becket* de Jean Anouilh, iar acum tot pe *Henry Plantagenetul* în relațiile lui cu regina și cu fiii săi încăpățânați, ambițioși și lacomi. Atunci era tânăr. Și eroul său la fel. Acum este matur, la fel ca și regele. Actorul și-a înzestrat personajul cu forță interioară, mai degrabă cu un soi de disperare decât cu reală energie. Nu vrea să piardă nimic din ceea ce îi mai pot oferi viața și puterea. În izbucnirile sale sunt sfâșiere și nu siguranță, neliniște și nu convingeri. Cu cât țipă mai tare, cu atât este mai slab. Acest paradox al monarhului ce-și simte pământul fugind de sub picioarele sale a fost convingător și sugestiv rezolvat de interpret. Un bun și frumos rol pentru actorul Damian Crâșmaru la acest moment al carierei sale.

Viziunea regizorală a lui Petre Bokor s-a axat pe interpreți – după cum spuneam – și pe încrederea în cuvântul rostit clar și convingător, chiar dacă nu a fost un dialog menit să ducă la înțelegerea între eroi, ci la separarea lor categorică. A vibrat însă cuvântul în comunicarea către sală și publicul a știut să recepteze mesajul spectacolului cu emoție și plăcere.

O piesă scrisă cu tehnică și un spectacol structurat cu talent și măsură.

Teatrul Național București – Leul în iarnă **de James Goldman. Traducerea, adaptarea, regia și ilustrația muzicală: Petre Bokor. Scenografia: Irina Solomon. Distribuția: Damian Crâșmaru, Carmen Stănescu, Medeea Marinescu, Vlad Ivanov, Dragoș Ionescu, Marius Rizea, Gavril Pătru. Data premierei: 9 decembrie 2001.**

Carmen STĂNESCU, Damian CRÂȘMARU și **Medeea MARINESCU**

Foto: Mihail Cratofil

Derizione și demitizare

Teatrul Nottara – Vino la pod, iubita mea **de Kiszely Gábor. Traducerea: Ana Scarlat. Regia: Alexandru Repan. Decorul: Sică Rusescu. Costume: Doina Levintza. Muzica: George Marcu. Cântă: Valentin Teodosiu. Distribuția: Alexandru Repan, Lucia Mureșan, Ada Navrot, Ilinca Goia, Rareș Stoica, George Alexandru, Anda Caropol, Petrică Popa, Ana Maria Sileanu, Daniel Popescu, Radu Traian, Laura Anghel. Data premierei: 26 octombrie 2001.**

Tradusă în românește de Ana Scarlat, cu titlul *Vino la pod, iubita mea*, drama *Electra, copila mea* de Kiszely Gábor – un cunoscut scriitor maghiar cu numeroase volume de eseuri, romane sau studii istorice, îndrăgostit de teatru, cu o pregătire serioasă în domeniul artei scenice în Germania și Anglia –, a fost montată la Teatrul Nottara de Alexandru Repan, interpret și al rolului principal, *Edmond A'Gwynn*, un Agamemnon degenerat al zilelor noastre, așa cum sunt și ceilalți eroi cu aură mitică din antica lume a Atrizilor.

Regizorul a fost câștigat de rolurile dramatic-satirice, create cu talent și cu amară ironie de autor. Lumea legendară de altădată, cu proporțiile supradimensionate, a devenit astăzi măruntă, stupidă, fără curaj. Un erotism ieftin îi leagă pe eroii deveniți partizanii pătimași ai drogurilor și alcoolului. Nota sarcastică în care ni se povestește despre familia unui mare om politic din Anglia, țară în care și-a plasat acțiunea Kiszely Gábor (dar putea fi în orice altă parte a Europei), a fost accentuată de regizor și traducătoare, începând cu titlul. *Vino la pod, iubita mea* este o chemare hedonistă spre plăceri imediate, ce revine aproape la toate personajele, incapabile să se gândească la altceva decât satisfacerea simțurilor.

Spectacolul începe în cheia gravă a unei tragedii străvechi. În Sala Studio a Teatrului Nottara, în fața cortinei trase, la marginea rândurilor, apare în haine lungi un cor antic, cu versuri din *Orestia,* continuate și după ridicarea cortinei de Lucia Mureșan, o *Clitemnestră* nevăzută de noi, dar auzită și impresionantă prin vocea ei bine pozată și măiestria desăvârșită în rostirea poeziei. Nu suntem însă într-o tragedie antică, ci într-un salon modern cu zei de ghips, meniți să împodobească culoarele și intrările unei case oarecare (Decorul: Sică Rusescu). *Richmond* – Daniel Popescu, un pierde-vară, bun să fie amant de un ceas, o întâlnește pe *Boadicea* – Ada Navrot, una dintre fiicele lui *Edmond A'Gwynn* și ale *Cordeliei* – Clitemnestra contemporană, căsătorită, dar din plictis gata să-și înșele bărbatul.

Ilinca Goia, în *Eleonora* – Electra de odinioară, apare ca o zeiță a dreptății, dar în curând își dă și ea arama pe față. De ani de zile nu face decât să-l dorească pe *Aldon* – George Alexandru, un actor de succes, plictisit și dezamăgit, amantul mamei ei. De-a lungul timpului, el a fost și iubitul lui *Boadicea* și probabil al multor femei.

Nu putea lipsi nici *Oreste*, plecat pe drumurile pribegiei. Acum se numește *Oswy,* jucat de Rareș Stoica. El apare după trei luni de vagabondaj prin Africa, flămând și fără nici o lețcaie, implorând-o pe *Eleonora* să-i dea niște bani. A fugit speriat de faptul că *Geneva*, iubita lui – fiica familiei *Fox*, mici-burghezi cu pretenții, jucați cu haz de Anda Caropol și Petrică Popa –, a rămas însărcinată. *Eleonora* o scapă pe tânără de sarcină, spre bucuria tuturor, a părinților ei, a lui *Oswy*. Suntem într-o casă a morții și nu a vieții, unde dispariția unui copil, chiar nenăscut, înseamnă satisfacție și nu durere.

Interpreții au reușit să-și creeze personajele cu o distanțare ironică și o identificare sinceră. Nu evită tonul patetic, firesc la Alexandru Repan – *Edmond A'Gwynn,* familiarizat cu discursurile politice sau la Lucia Mureșan – *Cordelia*, o actriță plecată de decenii din teatru, pentru a-și urma soțul,

ahtiată după scenă și aplauze, visând să se întoarcă și să mai joace în fața publicului. La ceilalți, însă, el este amar, ironic, distant, sarcastic, cu excepția lui *Aldon,* dezamăgit, fără vlagă și entuziasm.

Toți actorii sunt buni în acest univers al deriziunii, purtând cu eleganță costumele frumoase create de Doina Levintza, dar întregul lor efort nu face altceva decât să sublinieze pesimismul autorului și plictisul unei lumi mici în comparație cu uriașii de odinioară. Solemnitate și sarcasm, melodii și versuri antice alături de obsedanta chemare din noul titlu: *Vino la pod, iubita mea.*

O piesă ce învinge timpul

Pentru cei din generația mea, indiferent de variantele ulterioare – și ele au fost multe, printre care și un frumos spectacol ieșean în regia lui Cristian Hadji-Culea –, de neuitat rămâne montarea lui Radu Penciulescu de la Teatrul Mic, din 22 mai 1967, cu lucrarea, pe atunci foarte nouă, a polonezului Slawomir Mrożek. Cu o strălucită distribuție în frunte cu George Constantin, Olga Tudorache, Octavian Cotescu și Victor Rebengiuc, totul vorbea despre o actualitate arzătoare, despre experiențe trăite recent și ideologii vii, puternice, dominante.

Am fost curioasă, auzind că Gelu Colceag realizează la început de mileniu trei *Tango* la „Bulandra", să văd care vor fi reacția și impactul asupra spectatorilor în noile condiții.

Și ele au fost puternice, incitante, impresionante. Cu un spațiu deschis, cel de la Sala „Toma Caragiu", cu rândurile laterale anulate de draperii, cu foarte puține elemente de decor, doar cele strict necesare (scenografia Mihai Mădescu), regizorul a reușit o autentică performanță, aceea a actualizării fine, sensibile, neforțate, dând ritm susținut acțiunii și pigmentând totul cu ironie. În cheie ironică, aș spune chiar satirică, a fost prezentat *Edek* de Radu Gabriel. Victoria acestuia, subliniată cu cinism de Octavian Cotescu, cu decenii în urmă, a fost acum lamentabilă și ridicolă, Radu Gabriel accentuând mai degrabă dimensiunea ridicolă, slugarnică a personajului decât cea primejdioasă. Dansul amenințător de altădată a fost acum grotesc, desfășurat în planul doi al scenei.

Doru Ana a creat un *Stomil* plin de contradicții. Aparent puternic, energic, el este în fond slab, dornic doar să fie lăsat să stea comod, să nu fie deranjat de forme sau convenții, simțindu-se foarte bine alături de cocheta sa soție, jucată cu haz și sensibilitate de Emilia Popescu.

Bunica, boemă la rândul ei, însetată doar să joace cărți cu slugarnicul *Edek*, i-a oferit Luminiței Gheorghiu un rol foarte bun, bine definit, sugestiv și amuzant. Alături de ea, Petre Lupu l-a jucat cu haz, dar și imensă dorință de afirmare, de ieșire din anonimat, pe unchiul nebăgat în seamă.

În cei doi tineri, *Arthur,* cu o nevoie neostoită de ordine, convenții și forme, și logodnica sa, regizorul a încercat două formule, ambele reușite, cu diferențe bine justificate și valabile. Vlad Zamfirescu este cel dintâi *Arthur,* cu încordări interioare, durere scrâșnită și autoritate disperată, alături de Antoaneta Zaharia, superficială și senzuală, supunându-se în bătaie de joc cererilor nesăbuite ale iubitului ei, trădat foarte repede cu teluricul *Edek*. Costel Cașcaval, cel de-al doilea *Arthur,* are în el o disperare tulburătoare, ascunsă sub veșmântul răcelii, dar cu izbucnirile bruște ale omului care știe că este slab și își ascunde defectul prin afișarea unei atitudini exterioare, ostentative și false. Profira Serafim este o iubită violent senzuală,

bucurându-se atunci când îl poate anunța că a fost amanta lui *Edek*.

Costumele create de Nina Brumușilă au o pronunțată dominantă de alb, albul unor fantome de altădată. Toți vor să fie comozi, să nu fie tulburați, începând cu bunica, cea care nu acceptă catafalcul amintind de moarte, sau cu *Stomil*, artistul boem, și soția lui lenește. În halatele lor de casă și în papuci se simt foarte bine până când fiul lor, *Arthur*, le cere ordine, logodnă cu convenții și haine de gală, binecuvântări părintești și declarații patetice.

Scena dintre *Stomil* și *Arthur*, cel dintâi încornorat de soția lui cu *Edek*, dar complet indiferent la podoaba pusă de soție și fiul încăpățânat ce-i cere să pedepsească adulterul cu moartea vinovaților este excepțională, comicul asociindu-se cu dramatismul cel mai autentic.

La fel și scena când familia boemă, îmbrăcată cu haine de gală, prea strâmte și incomode, îl așteaptă pe *Arthur* sau se lasă fotografiată de un aparat fără peliculă.

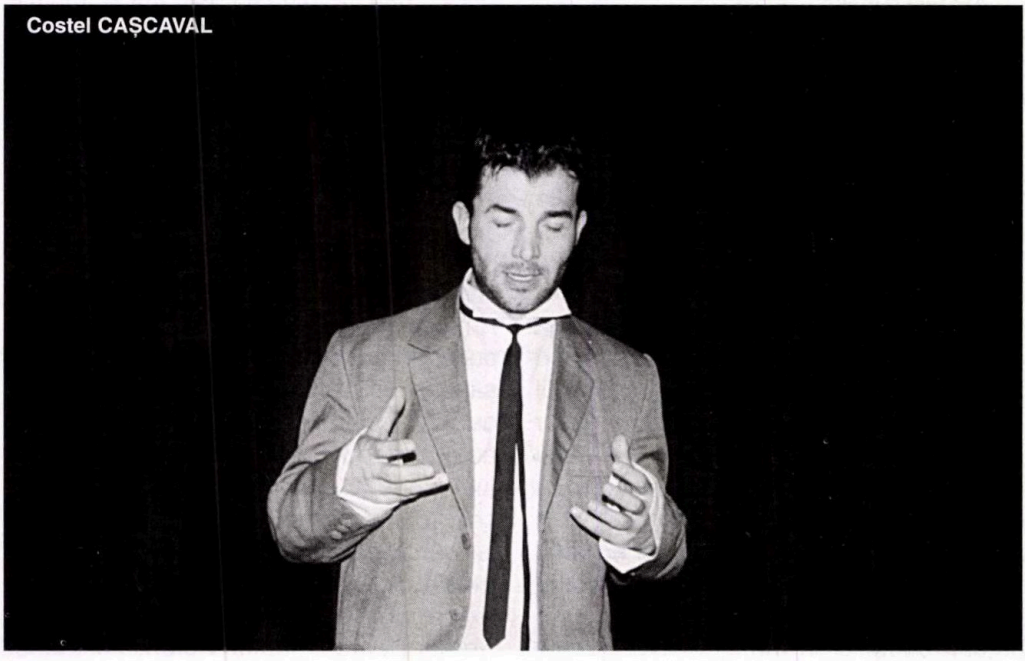
Ceea ce nu va suporta *Arthur* este minciuna logodnicei lui. Auzind că este înșelat cu *Edek*, cel disprețuit profund, el se sinucide, moartea lui aducând, în locul disperării, liniștea familiei boeme.

Coregrafia Roxanei Colceag, la fel ca și ilustrația muzicală realizată de George Marcu, contribuie la o atmosferă de evocare a unor vremuri apuse și la o acută contemporaneitate.

Istoria s-a estompat în acest spectacol și lupta comic–dramatică se dă între anarhie și ordine, între comoditate și forme severe, ambele eșuând în ridicol și deriziune. O montare incitantă, bine realizată, foarte bine jucată, cu valențe actuale inedite, lăsându-ne, în ciuda unor momente amuzante, un trist sentiment de deșertăciune, de zbatere inutilă, de părere de rău pentru o ordine imposibilă.

Teatrul Bulandra – Tango **de Slawomir Mrożek. Traducerea: Stan Velea. Adaptarea și regia: Gelu Colceag. Decorul: Mihai Mădescu. Costume: Nina Brumușilă. Coregrafia: Roxana Colceag. Coloana sonoră: George Marcu. Distribuția: Vlad Zamfirescu/Costel Cașcaval, Emilia Popescu, Doru Ana, Luminița Gheorghiu, Petre Lupu, Radu Gabriel, Antoaneta Zaharia/Profira Serafim. Data premierei: 2 decembrie 2001.**

Costel CAȘCAVAL



Ștefan OPREA

Cine vrea să numere stelele...

Premiera absolută a unui text dramatic e întotdeauna egală cu un eveniment teatral – cu atât mai mult atunci când dramaturgul este o personalitate excepțională a teatrului românesc și european, ca în cazul de față Ion Sava. Deși creator al regiei moderne la noi, deși a ridicat Teatrul Național din Iași (în anii 1930–1940) la cea mai înaltă cotă a artei spectacolului, deși au apărut cel puțin două volume masive: monografia Petru Comarnescu – *Ion Sava* (Ed. Meridiane, 1966) și, din opera lui teoretică, Ion Sava – *Teatralitatea teatrului* (Ed. Eminescu, 1969), personalitatea lui e încă prea puțin cunoscută chiar oamenilor de teatru. (În paranteză-și cu jenă spun că am auzit pe cineva din lumea teatrului confundându-l pe Ion Sava cu regretatul actor Costache Sava!)

Iată de ce socot recenta premieră de la Teatrul „Luceafărul" cu pantomima *Vreau să număr stelele*, un act cultural și reparatoriu după circa 60 de ani de la elaborarea textului. Ne rămâne speranța că exemplul va fi urmat și de alte scene, cu alte texte ale lui Ion Sava; așteaptă atenția regizorilor piesele scurte *A murit păpușa*, *Iov*, *Lada*, *Ușile*, *Triunghiul cu patru colțuri*, grotesca în trei acte *Președintele*.

Pantomima cu alegorii și simboluri *Vreau să număr stelele* a fost montată de regizorul Bogdan Ulmu în respectul absolut al textului în care a descoperit o frapantă actualitate; căci ce poate fi mai actual decât o „caricatură zoomorfă a unei societăți ce strivește poezia" (cum zice Mircea Ghițulescu)? În parc, unde caută clipa de liniște și visare, omul creativ – trestia gânditoare – e agresat de tot felul de „animale" cu chip de om sau, mai bine zis, de oameni cu chip și comportament de animale: *Oaia taxatoare*, *Berbecul controlor*, *Maimuța dementă*, *Boul miliardar*, *Țapul gardian*, *Mopsul comisar*, *Pisica vicioasă* ș.a. Avalanșa de onomatopee și de gesturi grosolane strivește pur și simplu nevinovata aspirație a Poetului de a număra stelele. Cu excepția Poetului, toate personajele poartă măști alegorice (concepute de Sandu Maftei). Din acest punct de vedere, Bogdan Ulmu urmează procedeele atât de dragi lui Ion Sava și atât de ingenios folosite. Să ne amintim ce spunea el despre mască, răspunzând unor acuzații: „Masca deservește actorul? Îi reduce posibilitățile de expresie și îi distruge efortul? Noi nu credem așa ceva, dimpotrivă. Masca stimulează, amplifică... dar nu acoperă nici o insuficiență. Masca obligă la o mare cunoaștere a meseriei de actor, la promptitudine și la corectări scenice. Masca nu poate fi purtată decât de mari actori. Ea înăbușă, în mod necruțător, mediocrițățile. Masca absoarbe, transformă și exprimă sufletul actorului, așa cum un instrument muzical ar absorbi, transforma și exprima spiritualitatea unui muzician. Masca este un instrument teatral".

Actorii Teatrului „Luceafărul" și-au însușit aceste opinii și, urmându-l cu convingere pe Bogdan Ulmu în acest demers (în bună măsură experimental), au realizat un spectacol alert, plăcut, cu valori artistice deosebite și cu sonorități insolite

în care muzica se luptă cu zgomotele live. În mișcare, în gestică am așteptat mai mult specific de pantomimă. În general însă, așa cum și-a propus, regizorul a reușit să edifice un spectacol (pentru toate vârstele) care evidențiază importanța *visului*, a *poeziei* într-o lume în care pragmatismul, grobianismul, violența sunt pericole reale. „Toată lumea se uită pe cer – zice regizorul în caietul de sală, precizându-și mesajul –, dar numai artistul vede stelele. Cei din jur, firește, nu i-o vor ierta".

Interpreții se achită foarte onorabil de roluri, fiecare găsind pentru personajul său *ce*-ul caracteristic necesar. Emanuel Florentin îi conferă Poetului sensibilitate, discreție a comportamentului, credibilitatea aspirației spre absolut, dar și vulnerabilitatea visătorului în fața elementarității și agresivității. Remarcabile schițe caracteriologice izbutesc Gabriela Andrei (*Pisica vicioasă*), Liliana Mavriș-Vârlan (*Măgarul*), Carmen Vârgă (*Mopsul comisar*) și Ionela Arvinte (*Maimuța dementă*).

Cine vrea să învețe a număra stelele de pe cer să vadă acest spectacol!

Teatrul pentru copii și tineret „Luceafărul" din Iași – Vreau să număr stelele **de Ion Sava. Regia: Bogdan Ulmu. Măști: Sandu Maftei. Ilustrația muzicală: Gigi Șfaițer. Distribuția: Emanuel Florentin, Liliana Mavriș-Vârlan, Gabriela Andrei, Nina Dimitriu-Ulmu, Gigi Șfaițer, Cristian Gheorghiu, Ionela Arvinte, Carmen Vârgă, Andreea Crișan. Data premierei: 28 octombrie 2001.**

Premieră absolută

Din cele șase premiere cât și-a propus pentru actuala stagiune, Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani a prezentat *Noaptea asta nu câștigă nimeni* de Mircea Radu Iacoban. Scrisă nervos și simplu, cu miză pronunțat actuală, piesa se adresează direct, fără alambicări moderniste (sau post...), unui public deschis spre realitatea imediată, cotidiană, în care se petrec drame discrete, mocnite sau se desfășoară tablouri de viață spectaculoase, străbătute de fior tragic.

Acțiunea piesei lui M.R. Iacoban se petrece pe peronul unei gări din România – o gară obișnuită, posomorâtă, în care trenurile întârzie sau nu mai vin deloc, iar pasagerii, de toată mâna, foiesc încolo și încoace, dezvăluindu-și treptat firea, caracterele și mai ales micile drame. Pentru toți, „centrul universului" este biroul de informații și funcționara *Lena*, femeia cu ochi frumoși și cu probleme „cât cuprinde", atât la serviciu, cât și acasă. La serviciu trebuie să suporte capriciile călătorilor, insistențele sentimentale ale șefului de gară și ale unui dandy de ocazie, iar acasă să aibă grijă de o fiică aflată la vârsta critică și care îi consumă anticoncepționalele puse de-o parte pentru ea însăși; peste toate, soțul, marinar, se află undeva la capătul lumii, pe un vapor arestat în nu știu ce port (ca toate vapoarele românești, câte mai sunt!). Probleme, probleme, probleme... Iar ea, frumoasa și însingurata funcționară ceferistă, trebuie să le facă față, ba chiar să fie bine dispusă, atentă, politicoasă etc. Abilitatea dramaturgului – care știe să îmbine observația amănunțită a faptului de viață particular, aparent banal, cu liniile principale ale contextului social general –

creează pentru mica dramă a *Lenei* o canava de fapte și întâmplări de un realism aspru, colorat puternic în nuanțe închise; toate acestea stimulează drama, o ajută să se developeze, o pun în relief.

Scenograful Mihai Pastramagiu a venit în întâmpinarea textului cu o viziune plastică foarte adecvată, în tonuri gri închis, nu chiar sumbre, dar aproape, el imaginând peronul gării ca un tunel, lung și apăsător, la capătul căruia se zărește conturul țării – idee prin care conferă tabloului particular al gării un rang de generalitate; un simplu peron de gară devine astfel o parte semnificativă a spațiului românesc contemporan – acea parte în care gurile de canal, boscheții și băncile din sala de așteptare sunt locuințe de ocazie pentru condamnații vieții; în care cerșetorii sunt de fapt hoți de buzunare cu înaltă calificare, colaborând fructuos cu polițiștii; în care aurolacii agonizează într-o tragică inconștiență – într-un cuvânt, acea parte a spațiului românesc pe care ne prefacem a nu o vedea, deși presa ne-o tot arată peste măsură, iar trimișii Europei ne-o tot reproșează. În acest spațiu al tristeții, pe care dramaturgul și scenograful ni-l înfățișează foarte convingător, regizorul Ion Ciubotaru înscrie o mișcare agitată, cu personaje fie deviate de la normal (ca psihiatrul congresman), fie în exces de normalitate (ca șeful gării), fie în echilibru dramatic fragil (ca *Lena* și fiica ei). Dincolo de aceste individualități (și de alte câteva) evoluează mai multe grupuri profesionalizate (polițiști, ceferiști, aurolaci), în intermedii cantant-dansante – un fel de variante moderne ale corului antic – care, fie că prezintă profilul specific al categoriei din lumpenul mai sus amintit, fie că fac observații tăioase la adresa unor realități. Umorul, satira, sarcasmul chiar (foarte mult, atât în planul criticii sociale, cât și în cel al dinamicii scenice) se estompează în spectacol, din păcate, pe de o parte din cauza lipsei de profesionalitate a dansatorilor și cântăreților, iar pe de altă parte, din cauza precarității dotării tehnice a scenei.

Dintre interpreți am reținut-o mai întâi pe Violeta Afrăsinei, care a reușit să-i schițeze *Lenei* un profil agreabil, convingător prin sinceritatea și discreția cu care își trăiește drama; apoi, pe Valentina Popa în rolul *Fetei* – foarte mobilă, punctând cu umor juvenil scenele, puține, în care apare; notabilă Ludmila Filip (absolventă, promoția 2001, a Facultății de Teatru din Iași), debutantă. Ea evoluează cu destulă siguranță, dar, din păcate, într-un rol prea mic pentru a putea provoca un comentariu.

Bărbații din acest spectacol m-au convins mai puțin. Chiar și Jean Apostoliu, actor cu alese calități de comedie, a avut, de data aceasta, o prestație uniformă, cântând parcă pe o singură notă. Traian Andrii a fost prea greoi pentru un șef de gară mare amator de dans. Mai aproape de condiția personajelor au fost Florin Aioniţoaei în rolul curtezanului și Remus Archip în rolul lunaticului *Jack*.

Cu bune și cu rele, spectacolul prinde la public pentru că oferă o imagine viu colorată în care acesta regăsește datele, problemele, conflictele cu care se confruntă în cotidian.

Teatrul „Mihai Eminescu" Botoșani – Noaptea asta nu câștigă nimeni **de Mircea Radu Iacoban. Regia: Ion Ciubotaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Muzica: Radu Ștefan, Silviu Roșca. Euritmie: Bogdan Muncaciu, Manuela Puşcaşu. Distribuția: Violeta Afrăsinei, Daniela Bucătaru, Valentina Popa, Mihai Păunescu, Florin Aioniţoaei, Jean Apostoliu, Florita Rusu, Remus Archip, Traian Andrii, Ludmila Filip, Dragoș Radu, Bogdan Muncaciu, Alin Gheorghiu, Florin Iftodi, Gelu Râscă. Data premierei: 4 noiembrie 2001.**

Delia VOICU

Culoarul dintre lumi

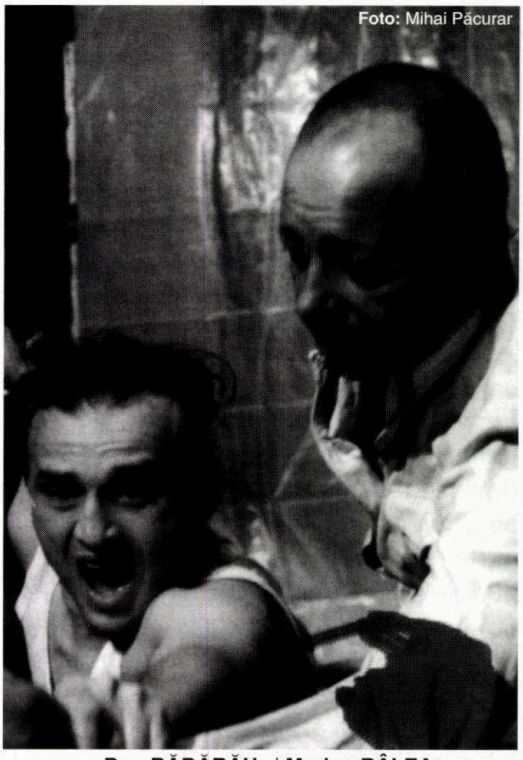


Foto: Mihai Păcurar

Dan BĂDĂRĂU și **Marian RÂLEA**

Un zgomot bizar, de vijelie sau cădere de apă, anunță, în întuneric, un timp al existenței aspre. Scenografia creată de regizorul Dragoș Galgoțiu amintește, prin gardul înalt și prin felul în care este proiectată lumina, de atmosfera lagărelor de concentrare. Elementul central este un adăpost din foi transparente – cort de campanie ori construcție provizorie, săracă, fragilă. Spațiu fără uși, fără pereți, nesigur, pustiu. Casa devastată și părăsită a sufletului, ce bântuie, înstrăinat, prin locașurile tulburi, nedecantate ale suferinței.

Drama lui *Woyzeck*, victimă inocentă a unei lumi aberante și crude, e exprimată prin semne violente. Textul lui Büchner pare redus la crâmpeie nearticulate, transpus într-un limbaj coregrafic din care răzbat doar spasmele. Eroii își risipesc dement energia dansând, pe muzică de fanfară, în jurul *Vânzătorului de bâlci*, personaj grotesc, din al cărui pântece explodează fulgi, ca niște spirite ce invadează scena. Printre acești „produși" ai dezintegrării *Woyzeck* găsește o păpușă de hârtie, simbol al absenței copilului și, poate, explicație a costumului de doliu pe care-l poartă iubita lui, *Marie*. Pentru ea, singurul calmant al durerii e împlinirea senzuală, drog ce o împinge în brațele *Tamburului Major*. Secvența lor de dragoste, de o mare frumusețe, se termină brutal. Umilită și agresată, își adună în grabă nimicurile, le strânge la piept și se așază pe un scaun. Goana, ca și existența ei fără sens, n-avea nici o destinație... Tot dintr-o îmbrățișare, este ucisă de *Woyzeck*. Urmărit de crimă, acesta e condamnat să trăiască absurd, la granița dintre viață și moarte, pe culoarul strâmt dintre lumi.

Regizorul își lansează haotic ideile (multe interesante), folosind excesiv mișcarea și muzica. Neajunsul cel mai grav e însă faptul că își neglijează tocmai protagonistul. Astfel, drama lui *Marie* – emoționant întrupată de Camelia Maxim – e mai bine conturată decât cea a lui *Woyzeck*, partitură pe care Marian Râlea nu reușește să o acopere în toată profunzimea și complexitatea ei. Distribuția suferă de mari decalaje, de la admirabilul Cornel Scripcaru (*Doctorul*) și inspiratul interpret al *Căpitanului*, Dan Bădărău (care acoperă cu adecvare mai multe roluri) până la tinerele actrițe Ioana Abur și Anca Androne, disonante cu restul trupei prin evoluția lor stângace. La un nivel mulțumitor, de mijloc, se situează Emil Hoștină și Gabriel Spahiu.

Teatrul „L.S. Bulandra" – Woyzeck **de Georg Büchner. Traducerea: Laura Dragomirescu. Un spectacol de Dragoș Galgoțiu. Distribuția: Marian Râlea, Cornel Scripcaru, Camelia Maxim, Dan Bădărău, Emil Hoștină, Gabriel Spahiu, Ioana Abur, Anca Androne. Data premierei: 3 noiembrie 2001.**

Oana BORȘ

Sărbătoare cu premieră

Teatrul Național din Timișoara a sărbătorit 30 de ani de când s-a alăturat celorlalte teatre cu acest statut din București, Iași, Cluj, Craiova. Ca privitor al unui astfel de eveniment, moment de evocare, nu poți avea decât respect pentru istoria înfăptuită. Pentru privitorii legați direct de acest spațiu, fiecare loc are o altă dimensiune decât cea percepută de trecătorul întâmplător ce poposește aici; legați între ei de clipele petrecute alături, înseamnă emoție, și bucurie, și tristețe. Emoția și bucuria readucerii aminte și, poate, pe undeva, tristețea clipei scurse ce nu mai are putere a se întoarce. Spectatori așezați în fotoliile teatrului, cei care dau sau au dat suflet scenei, au revăzut înviind pe ecran, proiectate, imagini pe care mulți le păstrează închise în cutia memoriei. Au și vorbit despre timpuri trecute. Sunt vieți sau felii de vieți, destine împlinite sau neîmplinite care, în timp, au devenit doar mărturii pe o foaie de hârtie sau pe peliculă...

O astfel de memorie vorbește despre primele atestări ale unei „întreprinderi teatrale" în Timișoara, ce datează din 1753. În 1876 se inaugurează clădirea ce adăpostește astăzi teatrul, Opera Română, Teatrul German de Stat și Teatrul „Csiky Gergely", iar în 1928 se inaugurează clădirea refăcută a teatrului.

Primul spectacol în limba română a avut loc în martie 1870, însă într-o sală a Hotelului „Tigru". Turneele unor trupe de teatru din celelalte orașe sau chiar stagiuni ale unor teatre stabilite temporar în Timișoara au suplinit lipsa unui teatru românesc aici.

În 1945 s-a înființat primul teatru profesionist, Teatrul Muncitoresc al Poporului, care în 1949 se transformă în Teatru de Stat. Din 1966, i se schimbă titulatura, purtând numele lui Matei Millo, iar 1971 este anul în care devine Teatru Național, sub direcția lui Gheorghe Leahu.

Trecutul rămâne însă în amintire, importantă este clipa trăită. Așa că premiera Teatrului National din Timișoara, *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare în regia Sandei Manu, căreia i s-a alăturat una dintre premierele acestei stagiuni ale Teatrului Național din București, *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, regia Felix Alexa au adus sărbătoarea către pulsul prezentului.

Și dacă s-a vorbit de timp, întoarceri și reîntoarceri, *Visul unei nopți de vară* a însemnat reîntoarcerea regizoarei Sanda Manu, după ani de absență în care s-a dedicat numai muncii pedagogice.

Experiența de acest gen s-a făcut vizibilă și în spectacolul timișorean, în explicita narare scenică a poveștii ce se împletește în jurul *visului*, în concizia scenelor distinct decupate. Ceea ce pierde însă substanțial sunt poezia, farmecul, vraja, mirajul, ce îl conține și transmite textul, vitalitatea personajelor.

Firescul și dinamismul îl aduc îndrăgostiții (Ada Simionică, Claudia Ieremia, Romeo Ioan, Ruslan Rotaru), un firesc al sentimentelor autentice susținut și de o naturalețe a rostirii. Li se alătură meșteșugari din Stratford a căror prezență stârnește accente de râs grație, în special, expresivității lor în scenele cu umor fin dirijat.

Printre zâne, elfi, îndrăgostiți, regi, țărani, printre spectatori se plimbă *Puck* (Alina Reus), cel ce apropie oamenii de zei și zeii de oameni. Acum a căpătat fața unui energic Scaramouche „trimis înainte ca o mătură/ Să mature praful de după ușă."

Teatrul Național Timișoara – Visul unei nopți de vară **de W. Shakespeare. Regia: Sanda Manu. Decorurile: Emilia Jivanov. Costumele: Geta Medinschi. Ilustrația muzicală: Adrian Ilica. Dans: Francisc Valkay. Distribuția: Traian Buzoianu, Luminița Stoianovici, Daniel Petrescu, Bernard von Bömches, Ana Maria Cojocaru, Claudia Ieremia, Romeo Ioan, Ada Simionică, Ruslan Rotaru, Alina Reus, Ion Rizea, Cristian Szekeres, Florin Ionescu, Cătălin Ursu, Calin Ionescu, Colin Buzoianu, Doru Iosif, Constantin Tovarnitchi, Laura Avarvarei, Corina Dohanici, Monica Rusei, Luminița Tulgara, Laura Miculescu. Data premierei: 14 octombrie 2001.**

Antoaneta IORDACHE

Pe scurt și simplu, despre lucruri ceva mai complicate...

În noiembrie 2001, Casa de Cultură Studențească București organizează, cu o mână de oameni la bord, *Festivalul Internațional de Teatru Absurd Eugène Ionesco.* De fapt, deschide trupelor străine, după șapte ediții de cuprindere națională, ideea lansată în 1994 de Cătălin Naum, mentorul Teatrului *Podul.* Se pare că acesta e singurul festival pentru diletanți rămas „în viață", de pe urma conflictului surd dintre fervoare și realități. Până mai ieri, programată, fervoarea eșuase în exces. Azi, trupele studențești diletante subzistă, cumva neașteptat, la limita grafică a ochiului colectiv, ațipit într-o senină nepăsare. Performanța organizatorilor se cuvine notată. Au contat inițial pe o sponsorizare mai largă „la pungă" decât au obținut – cât despre bugetul de la ministerul ce „ocrotește" Casa, mai bine să nu vorbim. În orice caz, cu un program mult prea îndesit (de 18 spectacole în două zile), fără juriul și premiile promise inițial, festivalul și-a jucat șansa. La toate spectacolele, public era (câteodată peste capacitatea sălilor), cu toate că în oraș, în aceleași zile, oferta formațiilor de teatru studențesc a fost conturată de mega-show-ul Unifest. Ceva rezultă de „aici", poate în legătură cu faptul că totuși teatrul diletant are rostul lui! Nu s-au dat, la final, decât trofee și diplome de participare...

Multe prezențe pur și simplu ocazionale. Complicații fără consistență, precum așa-zisa *Expo in action* din Olanda, sau *Apologia...* timișoreană, ambele și cu pretenții „programatice", ca dovadă că uneori, vorba lui Ionesco, „filologia duce la ce e mai rău". Naivități școlărești, precum în interminabilul *Intermezzo* de la Brașov (într-o franceză din când în când ilară, ca și costumele)... Totuși, un selecționer e necesar într-un festival. Ediția aceasta nu l-a avut, fiecare centru studențesc și-a „recomandat" participanții. După ce criterii – nu vom afla. Cum teatrul absurdului este o zonă definită scenic cu oarecare dificultate și de profesioniști, era de presupus utilitatea selecției, prin lentila unei personalități familiarizate cu limbajul genului. De fapt, aș întreba direct: – De ce n-a profitat festivalul de serioasa cultură teatrală a lui Cătălin Naum?

Două reprezentații excepționale, în context: un triptic, pe texte de Arrabal, al Teatrului „Ubu" din Albacete – Spania, și o pantomimă din trei secvențe („de istorie contemporană", rezumând utopii, disperări, violențe proprii lumilor închise), pus în scenă de Gabriel Pintilei cu studenți din Brașov (Trupa „Universitas"). Substanțiale și interesante, spectacolele Caseigazdă: indiferent de opțiunea repertorială, la Teatrul „Podul" se observă asupra interpreților aceeași pedagogie rafinată; dar și Compania „Studio 24", coordonată de Mihai Serghei Todor, dă semne de creștere valorică promițătoare (nu în montarea de la deschidere, neclară, ci prin broderiile comice din „Diavologurile" lui Rolland Doubillard). Cu un spectacol axat

pe antrenamentul trupei și pe mobilitatea elementului scenografic, au venit italienii (Teatrul „Residui" din Roma). Interpreți conduși atent și dotați am observat în spectacolul sloven, în formațiile: „Maszkura" (din Cluj-Napoca), „Ludic" (din Iași), „Theatron" (Craiova)...

Atelierele de creație, pe care și le-au dorit toți și care ar fi animat atmosfera festivalului, n-au mai avut loc din lipsă de fonduri. Dosare de presă nu s-au cerut și nu s-au adus (abia 2–3 „fluturași"). Pe o serie de afișe, distribuția apărea doar cu inițialele. Singura „carte de vizită" a teatrului său a oferit-o Francisco Redondo, spaniolul cu montări de succes pe texte de Ionesco, Dario Fo, Brecht (în alte festivaluri), înainte de aplauzele binemeritate aici, la București.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU ABSURD EUGÈNE IONESCO. BUCUREȘTI, 15–18 NOIEMBRIE 2001. Casa de Cultură Studențească. Trupele participante: UNIVERSITAS, Brașov *(Threescapes* de Gabriel Pintilei); AMFITEATRU, Brașov *(Intermezzo* după Jean Giraudoux); MASZKURA, Cluj-Napoca *(Farsa* de R. Petrescu); GAUDEAMUS, Cluj-Napoca *(O zi de vară în căutarea unui autor,* după Luigi Pirandello și Slawomir Mrożek); THEATRON, Craiova *(Delir în doi* de Eugene Ionesco); DE CE FICATUL?, Galați *(În largul mării* de Mrożek); LUDIC, Iași *(Buzunarul cu pâine* de Matei Vișniec și *Lecția* de Eugène Ionesco); SGANARELLE, Pitești *(O femeie teribilă* de Cami); THESPIS, Timișoara *(Apologia unui vis baroc* de Dinu Bodiciu, Noemi Dumitrescu, Alexandru Das); ȘI DA ȘI NU, București *(Ceasornicăria,* după Gellu Naum); STUDIO 24, București *(Exerciții de conversație* de Eugène Ionesco și *Diavologuri* de Rolland Doubillard); PODUL, București *(Baraca* de Alexandru Chidean); RESIDUI TEATRO, Italia *(Occupazioni* de Julio Cortazar); RICHTER, Olanda *(Expo in action);* BUBE, Slovenia *(Rhinoceros,* după Ionesco); UBU TEATRO, Spania *(Pic-nic, Iubirile imposibile, Tinerețea ilustrată* de Fernando Arrabal).

Scenă din spectacolul *Diavologuri* de Rolland Doubillard

Elisabeta POP

Spectacole vesele, discuții sincere

Teatrul FANI TARDINI din Galați a reușit, spre onoarea sa și spre bucuria publicului, să mențină Festivalul de comedie în viață, cu toate greutățile prin care trece cultura în această nesfârșită tranziție. Și pe bună dreptate: sălile au fost mereu arhipline, chiar și în serile cu meciuri de fotbal de indiscutabil interes.

Selecția spectacolelor a aparținut Nataliei Stancu, directorul Festivalului, din juriu făcând parte regizorul Eugen Todoran (președinte), Mihai Fotino, Tora Vasilescu, Rodica Popescu-Bitănescu, Mihai Dinvale.

Dintre cele 10 spectacole au fost remarcate de juriu, dar și îndelung aplaudate de public, mai ales patru sau cinci, și anume:

Bani din cer de Ray Cooney – un maestru incontestabil al genului – de la Teatrul de Comedie București (regia Horațiu Mălăele; scenografia: Puiu Antemir). Premiile obținute: pentru cel mai bun spectacol, ex-aequo cu *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux al Naționalului din București; Premiul pentru interpretare masculină: George Mihăiță, și el împărțit cu Cristian Iacob de la Teatrul Mic; și Premiul de interpretare feminină: Virginia Mirea (de la Teatrul de Comedie), admirabilă mai ales pentru precizia și umorul cu care a jucat beția nevestei norocosului... ghinionist, găsitorul genții cu bani. George Mihăiță joacă cu aplomb, cu umor, fără pic de șarjă, de încercare de a trage cu ochiul la public, un personaj simpatic și imprevizibil: un funcționar mărunt, a cărui viață tihnită este distrusă de bani, firește, de banii picați parcă din cer anume ca să-i verifice caracterul, fidelitatea, curajul...

Un alt spectacol premiat – dar și apreciat, mai ales de tineret – a fost *Popcorn* de Ben Elton, în regia lui Răzvan Săvescu. Piesa și spectacolul bine articulat au pus în valoare cu, aș zice, o agresivitate egală impactul comediei asupra tineretului, capacitatea indiscutabilă a filmului, mai ales de a manipula, de a influența tineretul, mai ales când acesta e cam debusolat și nu destul de sigur pe el. Cristian Iacob și Oana Ioachim au alcătuit un cuplu de dezaxați, jocul lor, dar în special reacțiile cu totul imprevizibile ale personajului interpretat de Cristian Iacob dând sălii fior.

La polul opus, tânărul Felix Alexa a venit în festival cu o comedie ce putea foarte ușor să devină un spectacol dacă nu desuet, cel puțin neinteresant pentru spectatorul de azi. Dar nu, el a găsit (împreună cu scenografa Diana Ruxandra Ion) o cale să ne facă să acceptăm un Marivaux proaspăt, plăcut, romantic, senin, voios. E drept că a știut – ceea ce nu e puțin lucru, – să distribuie actori tineri, frumoși și desigur de un remarcabil talent: Dan Puric – arătând o față mai puțin cunoscută, personajul său părând că se dezagregă, se dezmembrează în fața noastră; Mihai Călin într-un personaj jucat cu discretă ironie, cei doi fiind urmați de actrițele Monica Davidescu – aplomb și ținută superbă, de Ileana Olteanu, Grigore Gonța și Liviu Lucaci – cu toții credibil și în cea mai bună formă.

Cei trei interpreți magistrali ai comediei *Operele complete ale lui WLM ȘXSPR* de Long, Bergeson și Singer (regia Petre Bokor) au fost răsplătiți cu un meritat premiu al virtuozității artistice: Mircea Diaconu, Emil Hossu, Constantin Cotimanis.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău a venit în festival cu comedia lui Oscar Wilde *Ce înseamnă să fii onest.* Tânărul regizor Răzvan Dincă a beneficiat de prezența în distribuție a unor actori cu experiență ca Tamara Buciuceanu-Botez, Ruxandra

Sireteanu, Niculae Urs, ei creând și cele mai bune momente din spectacol, dar și de câțiva tineri mai puțin obișnuiți să poarte costume de epocă – și să-i crezi englezi! Cele două actrițe însă, Monalisa Basarab și Dana Dumitrescu, au jucat cu farmec și ne-au convins că ar fi două logodnice îndrăgostite.

Tamara Buciuceanu-Botez a fost în seara de după acest spectacol sărbătorită cu fastul cuvenit, la cei cincizeci de ani de teatru. Emoționantă seară, în care actrița a fost ovaționată, i s-au citit telegrame, scrisori de la colegi și prieteni, a primit brațe de flori... A fost unul dintre momentele deosebite ale festivalului.

Premiul special al juriului i-a revenit spectacolului gălățean *Tărâmul celălalt* de Dusan Kovacevic (regia Claudiu Goga – regizor al cărui talent se confirmă cu fiecare nou spectacol). Tânărul actor Vlad Jipa a fost distins cu Premiul de debut.

Seara finală a fost rezervată premierii și teatrului-gazdă, care a prezentat, evident, tot o comedie, *Pușlamaua* de Pierre Chesnot (regia George Motoi). Mihai Mihail a jucat o... pușlama, de fapt un crai mereu în căutare de aventuri amoroase, cu șarm și finețe... franțuzească, secondat de actori remarcabili ca Grig Dristaru, Liliana Lupan, Veronica Filip, Carmen Duru, Svetlana Friptu.

Trebuie să adaug că toate colocviile au fost bine organizate: n-au lipsit nici actorii gălățeni, nici membrii juriului, nici presa locală. Discuțiile pe marginea spectacolelor au fost consistente și uneori dure, dar mereu animate și sincere, deschise, dialogul dintre creatori și cei prezenți întregind negreșit acest important FAPT cultural românesc.

Trudind din greu la musical

Românii – și bihorenii nici atât – n-au fost prea răsfățați de-a lungul timpului cu *musicaluri* de ținută. Cel puțin la teatru... Piese celebre au cunoscut variante muzicale, dar ele se pot număra pe degetele poate ale unei singure mâini *(My Fair Lady,* după *Pygmalion* de Shaw, *Opera de trei parale* după Brecht, *Bună seara, domnule Wilde,* după *Ce înseamnă să fii onest* de Oscar Wilde...)

Ideea acestui spectacol – recunosc, binevenit pentru publicul atât de eterogen al tranziției românești și... orădene! – aparține tinerei, foarte tinerei regizoare Alina Hiristea. Și ea, ca și alți colegi ai ei, mai pleacă urechea și la necesitățile, ca să zic așa, legate de gustul publicului (cei 15.000 de studenți din Oradea – unde or fi oare? – având poate, cine știe, nevoie și de acest gen, numai aparent mai ușor, în fond necesitând mult efort și talent).

Meritul regizoarei este acela de a-și fi asigurat o coregrafă de mâna întâi în persoana Victoriei Bucun și partituri muzicale originale pe binecunoscutele versuri ale lui Eugen Mirea, știute din musicalul bucureștean. Gen greu, nici vorbă, musicalul! Regizoarea, cu experiență scenică destul de mică, a făcut binișor acest spectacol. Dacă ar fi avut și înțelepciunea să-i lase pe actori să creeze mai mult din bagajul propriu, cu fantezia și umorul lor, cu datele lor trupești și sufletești, poate că efectul ar fi fost mai mare, succesul mai deplin. Lipsa de experiență a actorilor în domeniu însă și-a spus cuvântul. Cel mai bine s-au descurcat, firește, actorii cu experiență – Mariana Presecan (o *Lady Bracknell* deloc bătrână, vicleană și atentă excesiv la tot ce se petrece în jur, sclifosită și prefăcut distrată – o compoziție reușită), Ileana Iurciuc în cuplu cu Ion Abrudan (ea o *Miss Prism* zăpăcită și gata să cadă în plasa întinsă de *Chasuble* – și el prins tare în mrejele drăguței și nurliei guvernante).

Au fost simpatici mai ales cuplul Richard Balint (*Algernon*) – Angela Tanko (*Cecily*)

poate și pentru că El se mișcă admirabil, dansează și este de o mobilitate greu de stăpânit, iar Ea are o drăgălășenie înnăscută, jucând o englezoaică ce mai mult face pe copila decât este cu adevărat. Nici Mirela Niță Lupu nu se poate spune că n-a irosit talent și grație, dar partenerul ei (Petre Ghimbășan), cu toate că are o siluetă de englez autentic, e cam bătrânicios, sau poate sunt nedreaptă, și n-a fost decât timorat la unul dintre primele roluri pe scena teatrului orădean. Sper că atât el, cât și de fapt toată distribuția va câștiga în multdoritele dezinvoltură și lejeritate, devenind chiar personajele unui musical.

Se salvează pe cont propriu Alexandru Rusu, care a compus un valet în stil personal – nu prea englez, dar credibil, cam bețiv și cam mitocan – iar Corina Cernea devine din valet slujnică și încearcă și ea să fie prezentă acolo unde cere acțiunea piesei.

Totuși, să recunoaștem, actorii cântă și dansează și acest lucru nu mi se pare unul oarecare, genul acesta dificil constituind un adevărat examen, pentru actorii tineri îndeosebi.

Chestiunea care se pune însă la ora aceasta este alta: oare câtă vreme directorii teatrelor vor socoti că pot gira spectacole mijlocii, chiar „mortale", după expresia lui Peter Brook, neambiționând la marile reprezentații, la evenimentele teatrale, fie ele și unul pe stagiune. Pentru că stagiunile prea seamănă una cu alta, premierele se succed cuminți și cenușii și teatrul cel adevărat se îndepărtează tot mai mult până când, Doamne ferește, va dispărea de tot...

Nu-mi place, dar închei cu celebra întrebare a lui Herzen: CE-I DE FĂCUT?

Teatrul de Stat Oradea – secțiunea română Bună seara, domnule Wilde! **Traducerea: Alexandru Alcalay, Sima Zamfir. Versuri: Eugen Mirea; muzica originală: Florian Chelu și Mircea Laszlo Horvath; coregrafia: Victoria Bucun. Regia artistică: Alina Hiristea. Scenografia: Nada Camelia Panait. Distribuția: Petre Ghimbășan, Richard Balint, Ion Abrudan, Corina Cernea, Alexandru Rusu, Mariana Presecan, Mirela Nita Lupu, Angela Tanko, Ileana Iurciuc. Premiera: 22 noiembrie 2001**

Scenă din spectacolul
Bună seara, domnule Wilde!

MEDGYESFALVY Sándor
și
KOVÁCS Levente

Momente bune de tensiune și emoție

Un lucru mi se pare cert: colaborarea din ultimii ani a regizorilor români cu actori unguri (și invers) a dat roade minunate. Să ne gândim numai la Laurian Oniga și Victor Ioan Frunză cu Teatrul Maghiar din Timișoara, la regretatul Vlad Mugur cu Teatrul Maghiar din Cluj, la Anca Bradu cu Teatrul Maghiar din Târgu Mureș, la Tompa Gabor cu Teatrul Național din Craiova... și, nu de mult, am semnalat prezența la Brăila a foarte tânărului regizor Szabo Áttilá. Rezultatele nu sunt peste tot aceleași, dar e cert că întâlnirile de acest fel sunt binevenite și pentru unii, și pentru alții.

Iată de ce am salutat venirea la Oradea a regizorului – și el foarte tânăr – Vlad Massaci. El a acceptat să pună în scenă pentru a doua oară (după Piatra Neamț) piesa irlandezului Graham Reid, acum cu trupa maghiară de la Oradea.

Piesa pune câteva întrebări și probleme de o tulburătoare limpezime și de o duritate ce nu lasă loc vreunei îndoieli: ce înseamnă adevăratul curaj în orice spațiu și în orice timp, dar mai ales într-o comunitate divizată. Ce înseamnă rezistența pasivă, când anume ne putem acuza senini semenii de lașitate, de frică, de dezertare de la obligațiile de oameni și de cetățeni? Cum stăm cu idealurile noastre de tot felul, cetățenești, politice, religioase, personale și câte și câte dintre convingerile noastre ferme se pot clătina serios în împrejurări-limită?

Scenografa (Florina Bellinda Birea) i-a propus un cadru simplu sau mai degrabă auster și funcțional (un schelet metalic cu parter și etaj) care permite mișcarea lejeră a personajelor. De fapt, principala preocupare a regizorului a fost să-i facă pe actori să ajungă, fără nici o ostentație, la miezul problemelor, la resortul intim al sentimentelor, motivând continuu atitudinile și implicarea lor în povestea atât de modernă a autorului.

Fără să epateze prin cine știe ce efecte regizorale, e limpede că regizorul a lucrat mai ales cu actorii, ceea ce se vede din plin. Kovács Levente (*Victor*) are o evoluție fin conturată, o lașitate mereu scuzată parcă de întâmplări mai vechi din trecutul său cenușiu și nespectaculos, în timp ce Medgysfalvy Sándor joacă un dur tipic, un tip sigur pe el, până la proba contrarie, arborând aerul unui învingător perpetuu. Amândurora le este frică, dar fiecare ascunde acest sentiment altfel. „Frica – îi spune Victor învățătorului *Patterson* – e ca jocul de cărți sau băutura. E o boală, dar lumea nu crede..." Întotdeauna frica se află dincolo de o ușă închisă...

Firtos Edit ne-a arătat mai ales fața resemnată a lui *Doreen,* ascunzând, cu iubire, disprețul pentru lipsa de curaj, de bărbăție a soțului ei. Fábián Enikö e o soacră încă în putere, o femeie viguroasă și cicălitoare, isteață, dar rea și arțăgoasă, nedispusă nici să ierte, nici să accepte lașitățile ginerelui. O compoziție interesantă, în orice caz.

Giacomello Roberto a găsit, împreună cu regizorul, soluția artistică: el afișează aerul unui ticălos rafinat, mai subtil poate, dar nu atât de periculos. Îl secundează bine Szotyori József și Kiss Csaba, aparițiile lor dansante, diabolice îți dau fiori. Ca și scuipatul de sus, ca o ploaie de care trebuie să te aperi cu umbrela...

I-am lăsat special la urmă pe doi dintre cei mai talentați actori ai trupei maghiare orădene, mereu foarte buni în tot ce fac: Csiky Ibolya și Dobos Imre. Ea a compus un personaj excepțional – *mama lui Slabber,* răvășită de durere, cu haine ponosite, cu glasul slab, afișând o inexplicabilă milă pentru cel care, în bună parte, se face vinovat de moartea fiului ei. Actrița joacă interiorizat, vorbește în șoaptă și, cu toate acestea, nu se pierde nici o silabă din monologul rostit admirabil, emoționant.

În rolul dascălului *Patterson,* Dobos Imre le dă celor tineri o adevărată lecție de teatru. Replicile lui sună ca niște avertismente și, rostite cu talent, atrag aplauzele spectatorilor: „Țara asta n-are nici un viitor dacă ne lăsăm conduși de o mână de ticăloși...", spune personajul și actorul.

Cu toate că e dinamic și viu, cu bune momente de tensiune și emoție, spectacolului îi mai lipsește ceva pentru a fi putut deveni evenimentul stagiunii. Strălucirea sau poate altceva...?

Un lucru e sigur: spectacolul nu cade în păcatul melodramaticului, al patetismului, emoțiile sunt permanent controlate.

Publicul – mulți tineri, ceea ce e foarte bine – a fost plăcut surprins deopotrivă de textul valoros și de stringentă actualitate, cât și de jocul actorilor.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti" – Ușa închisă de J. Graham Reid. Traducerea: Fodor Reka. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Florina Bellinda Birea. Distribuția: Kovács Levente, Firtos Edit, Fábián Enikö, Kovács Enikö, Medgyesfalvy Sándor, Dobos Imre, Csiky Ibolya, Giacomello Roberto, Szotyori Jozsef, Kiss Csaba. Data premierei: 2 noiembrie 2001.

Ion CAZABAN

Ministagiune la „Ariel"

Câteva teatre din țară au bunul obicei de a organiza, la timpul potrivit, o ministagiune selectivă, prezentând cronicarilor acele spectacole pe care le consideră reușite demne de cunoscut sau doar încercări, la fel de elocvente, totuși, pentru preocupările lor creatoare. Unul dintre acestea este Teatrul de Animație „Ariel" din Tg. Mureș, teatru bilingv care, sub directoratul lui Gavril Cadariu, și-a extins zona de activitate, inițiativă benefică pentru formarea unei echipe flexibile, capabile să răspundă la solicitări stilistice diverse. Cele promise acum trei ani, la aniversarea teatrului, au căpătat formă scenică datorită unor artiști dotați, proveniți din animație, care și-au dovedit totodată resursele interpretative necesare spectacolelor experimentale, de „underground".

De astă dată, celor nouă montări văzute în patru zile li s-a alăturat un „workshop" multietnic, reunind copii români, maghiari și romi, sub îndrumarea psihologului Lili Micheu, a actorilor Rudi Moca, Andi Brânduș, Kati Székely și a profesorului Samoilă Dondoșiu. Un demers profund justificat, urmărind să-i ajute pe copii să se cunoască între ei și pe ei înșiși prin joc. Într-o fază incipientă, ni s-a oferit un program de cântece și dansuri specifice, completat cu exerciții de imaginație, axate pe elaborarea unor povestiri și propuneri mimice.

Morcovi, schelete, șoricei – așa am numi (adaptând titlul pus odinioară de Iordan Chimet!) paragraful dedicat unor izbutite spectacole de animație pentru copii și nu numai. Excelent a fost, ca inventivitate, umor vizual și bună dispoziție, *Frumoasa din pădurea adormită* (regia Gavril Cadariu), poveste ilustrată de „păpuși vegetale". Un *Morcov* îl înfățișează pe împărat, domnind alături de împărăteasa *Pătrunjica*. La nașterea fetei lor, *Portocala,* au ursit *Cartoful, Ridichea* și *Țelina*. Prințul salvator va fi o *Banană,* călare pe un *Praz* – și toate se leagă amuzant, antrenând micuții din sală, invitați să guste și să-și spună părerea despre bucatele de la nunta *Portocalei,* să ia parte la petrecere.

Frumoasa din pădurea adormită

De altă factură, *Ivan Turbincă* (regia Mona Chirilă) este un fel de moralitate medievală, relatată hâtru cu obiecte animate și păpuși de o plastică pregnantă, mânuite la vedere de călugări înfășurați în glugi de capucini. Spectacolul – în care figurile rubiconde se opun celor scheletice (o *Moarte* grotescă, impresionantă) – pare inspirat de o iconografie de ev mediu transilvan.

La secția maghiară, spectacolul *Toți șoriceii iubesc caşcavalul* (regia Demeter Zsuzsa) aducea amuzant în scenă conflictul dintre două familii de rozătoare, motiv pentru care iubirea tinerilor suferă oarecare amânări de la firească împlinire. S-ar putea spune: Romeo, Julieta și... caşcavalul, aliment aici important, constitutiv scenografic. În desfășurare alertă, se redau diferențiat și mobil sentimentele unor păpuși simpatice, perfect mânuite.

Spectacolele de altă modalitate și destinație au fost cam jumătate din numărul celor prezentate.

O schimbare neprevăzută a intervenit într-unul dintre ele, *Un câine andaluz* (regia Horațiu Mihaiu), din cauza unei defecțiuni tehnice care a dus la dispariția imaginilor de fond din filmul lui Buñuel. În această situație, a fost interesant să observăm tot ce s-a escamotat astfel, cum s-a schimbat compoziția emoțională a spectacolului (comentat altă dată). Au rămas ralantiul oniric, lentoarea ireală a mișcării celor patru actori, ironia sesizabilă în schemele de dialog.

În regia autoarei, Alina Nelega, a avut loc premierea *www.nonstop.ro,* „cea mai bună piesă a anului 2000", laureată la ultima gală UNITER. La lectură ni s-a impus ca o piesă-pamflet, caustică, provocatoare, agresând ce știm și ce nu știm, mai cu seamă minciunile convenționale din existența noastră cotidiană. Este un pamflet dramatic despre o tinerețe debusolată și o bătrânețe care nu înțelege că și-a pierdut tinerețea. Textul poate irita urechile și înfuria pe cei rușinoși din fire – eteroclit, bufon licențios, folosind un limbaj româno-englez, romângleza, cu trivialități funcționale, ce denotă o mentalitate actuală. Ca regizoare, autoarea a adus câteva modificări și adăugiri piesei, căutând să sugereze, dincolo de superficia cuvintelor, o dramă de întindere socială. O face prin interpretarea dată, prin semnificația unor momente și comentarii vizuale. În mare parte jucat în picioare, cu fața la publicul ce se confundă uneori cu ecranul unui calculator, spectacolul devine o tensionată încercare de a comunica, de a „naviga" împreună spre altceva (de „a navigândi", în formularea lui Adrian Mihalache). Personajele sunt mai curând expuse schițat (de Roxana Marian, Radu Bânzaru, Serenela Mureșan, Monica Ristea-Horga). Majoritatea sunt în formare, nici nu simt bine cum sunt. Asta e drama lor. Doar *Ofițerul* (interpretat remarcabil de Nicu Mihoc) este mai „compus", fixat biografic. Îl arată monologul solemn, grav, ușor melancolic. În comparație cu tinerii, el este singurul gata format și, implicit, terminat... Ca în teatrul oriental, actori cu machiaj straniu, în pelerine negre, servesc la rezolvarea unor momente sau comentează gestual. La sfârșit, vor intra ca niște lilieci enormi în ecranul-cadru din fundul scenei. În prim-plan rămâne doar un cuplu mângâind trist o păpușă blondă...

„Manifestul realismului oniric", își recomandă coregraful Gigi Căciuleanu spectacolul *Jungle X,* pregătit ca invitat la Tg. Mureș. Un spectacol în care se amestecă tulburător elemente plastice și sonore de sorginte suprarealistă, futuristă, dadaistă, umor poetic, jocuri de cuvinte, manechine, simulacre zoomorfe, reminiscențe filmice (de la Charlot la Cocteau). Trupa teatrului, de la ambele secții, este angajată într-un amplu joc funambulesc, succesiune accelerată de imagini în care se poate întâmpla și combina orice, apariții „dintr-o cutie de minuni". Obiectele, fantoșele, costumele, așezate inițial în foyer, se vor aduna pe scenă, ca un inventar al spectacolului consumat. Acesta s-a desfășurat în trei capitole și în trei locuri: afară (zgomotos, agitat de controverse, de dispute, actorii fiind

Scenă din spectacolul *Jungle X*

răspândiți la balcon, la ferestre, la etaj, la grilajul porții), apoi în sală (lung ciclu de scurte poeme vizuale), ca să se încheie în ambianța de „undeground" (unde textele poetice scrise de Gigi Căciuleanu ne-au fost împărtășite cu maximă înțelegere de Monica Ristea-Horga și Nicu Mihoc).

Un nume încă puțin cunoscut este cel al tinerei regizoare Olga Barabas (poate pentru mine, dar cred că și pentru destui critici bucureșteni). Am avut prilejul, abia acum, să-i cunoscut câteva montări, printre care debutul în animație, cu *Alice în țara minunilor,* inspirat, de departe, de cartea lui Lewis Carroll. *Alice* se mișcă în peisajul unui cartier de blocuri și întâlnește marionete foarte reușite, ca *marea libelulă, șoricelul boxer, păsările flamingo, corbul, ariciul-minge...* Experiența artiștilor animatori a susținut tatonările de început ale regizoarei, obținându-se ceea ce vom remarca și în spectacolele sale dramatice: expresivitatea detaliului de comportament, aici privit cu umorul necesar.

Celelalte montări, cu actori, au fost și ele dramatizări libere, folosind pasaje și motive de roman. După *Moll Flanders* de Daniel Defoe, Olga Barabas a realizat un spectacol de o deosebită coeziune stilistică, în care cursivitatea narativă, cu tranziții în timp și spațiu, se îmbină cu songurile de comentariu. Un peisaj cu nori zbuciumați este fundal pictural pentru reprezentarea meditativă a vieții lui Molly, concentrată pe un spațiu restrâns, vizualizată în câteva elemente concrete, pe muzică de clavecin. Economia și sugestivitatea expresivă sunt caracteristici regizorale. Interpreții (B. Fülöp Erzsebet, Berekméri Katalin, Katona László, Puskas Győzö, Ulyhelyi Kinga) dau sens și emoție acțiunilor mărunte, le stilizează memorabil. Mișcările, atitudinile, proxemica pozițiilor (coregraf Florin Fieroiu) capătă un rost esențial atât pentru relația de moment, cât și pentru narativitatea spectacolului.

Dacă *Moll Flanders* este până la urmă o meditație despre cele inevitabil trecătoare (în final, gesturile tinereții sunt reluate, eșuând fiziologic, la bătrânețe), *Alexanderplatz* (după Alfred Döblin) reflectează asupra destinului uman, asupra obstacolelor vieții. Cei doi interpreți (Mátray László și Váta Lorand, veniți de la Sf. Gheorghe) apar acum în „undeground", pe un spațiu și mai redus, unde se remarcă printr-un joc complet, cu cântece, mișcări expresive, pași de dans. Regăsim monologul punctat de stări schimbătoare, violența tranzițiilor, pozițiile insolite, dar clar semnificative, „gestus"-ul definitor. Actorii introduc în joc puținul ce-l au: îmbrăcămintea, lădița de lemn sau șapca (împrumutată de la acordeonistul aflat pe scenă), reușind o caracterizare pe cât de simplă, pe atât de percutantă a personajelor înfățișate.

Au fost nouă spectacole de o surprinzătoare diversitate, ce nu pot fi aduse la același numitor, decât eventual, dacă le apreciem, ca o calitate comună, disponibilitatea preocupărilor profesionale și consistența căutărilor de expresivitate teatrală.

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Underground navigator

Dacă Internetul nu îți e străin, prin el poți să te apropii de generația adolescenților de azi. Acolo, pe paginile de web, navigând pe site-uri cu oferte de neimaginat (cum să câștigi bani din traficul de organe, de exemplu), inițiind conversații pe chat cu necunoscuți dornici de comunicare, descoperi adevărata față a epocii multimedia, a felului în care a devenit ea parte din creierul, limbajul și modul de viață al tinerilor. Aici sunt refulate visele, neîmplinirile și lipsa de orizont, aici întâlnești dorința de realizare și toate valorile despre care adulții spun că nu le mai găsesc la tinerii de azi. Plictisul și agresivitatea sunt doar două simptome. Diagnosticul poate fi citit printre rândurile chat-ului. În spiritul acesta vă propun o adresă de Internet: www.nonstop.ro. Nu încercați cu monitoarele de căutare. O veți găsi și veți fi dezamăgiți (e un site în construcție). În realitate www.nonstop.ro e doar o aparentă adresă de Internet. În spatele ei se ascunde o piesă de teatru și nu oricare, piesa anului 2000 la UNITER. Din octombrie 2001, este accesibilă nu doar pe ecranele monitoarelor ca adresă de Internet sau în raftul bibliotecii Unitext ca piesă de teatru, ci și ca spectacol la Teatrul Ariel Underground din Târgu-Mureș.

Cu www.nonstop.ro ne aflăm în teatrul românesc în fața unei premiere. Să însemne oare că suntem pe drumul cel bun? Sau e doar excepția care confirmă regula nepăsării, a refuzului alinierii la mersul firesc al dramaturgiei dinspre text obligatoriu spre scenă. Iată că Piesa anului 2000, premiată în primăvară la Gala Premiilor UNITER, a reușit performanța unică de a ajunge pe scenă în același an cu recunoașterea valorii și publicarea ei în volum. Dacă cele zece piese premiate de-a lungul ediților la UNITER au avut de așteptat (doar patru au fost montate pe scenă în acest răstimp), acest ultim spectacol iese încă o dată din tipar: regizorul este însuși dramaturgul, Alina Nelega.

Valoarea piesei stă, dincolo de aspectul strict literar, în subiectul ales. O generație și problemele ei, ocolită de dramaturgi (excepția e *Ping Body*, piesa lui Radu Macrinici, montată la Naționalul din Târgu-Mureș), își consolidează acum locul în dramaturgie. Alinei Nelega nu îi sunt străine preocupările adolescenților de azi. Are față de ei un raport obiectiv, de martor, studiază cu ochi lucid cauzele rupturii acestei generații cu societatea. *Otto, Miki, Sidi* sunt personaje reale, nu doar caricaturi ale plictisului, debusolării, lipsei de sens. Prilejuiesc actorilor (Roxana Marian, Radu Bânzaru, Serenela Mureșan) roluri noi ca tipologii. Cu montarea de la Underground ne aflăm în fața unui spectacol despre tinerii zilei de azi, cu limbajul direct, șocant, aflați într-un raport deloc îngăduitor cu societatea. www.nonstop.ro inaugurează epoca multimedia în teatrul românesc și scoate definitiv dramaturgul din sfera teatrului metaforic, fără a pierde poezia.

Echipa actorilor de la Ariel Underground face față cu strălucire solicitărilor spectacolului. În calitate de regizor, Alina Nelega s-a concentrat pe evidențierea calităților textului prin joc actoricesc mai degrabă decât pe invenție regizorală. Pilonii regizorali sunt economia de mijloace, efecte regizorale minime, expresivitate actoricească. Poate cel mai exotic, rolul de compoziție al Monicăi Horga-Ristea (*chinezul*

Frank) arată că Alina Nelega simte scena și respectă actorii. Ofițerul *Vladimir Teodorescu* (Nicu Mihoc), victima naivă a comerțului pe Internet, e exponentul unei lumi revolute, în sincopă cu mersul societății. Personajul său animă scenele de rigoare regizorală inspirate de realitatea virtuală, via web-site. Patru îngeri virtuali dezvăluie planul poetic al spectacolului, dezvoltă în expresie latura sa experimentală.

Pe site e suficient să rămâi navigator anonim, ascuns în spatele unui cod pentru a-ți oferi surogatul vieții sau poate chiar existența însăși. De la un punct realitatea virtuală e mai reală ca viața. E cumva ca în teatru unde experimentul, alternativa, fenomenul underground îți oferă în schimbul anonimatului de început senzația vie a spectacolului. Underground navigator e un program teatral pentru împătimiții unui alt fel de spectacol unde, dacă accepți riscul cărărilor nebătătorite, poți redescoperi spectaculosul. La Underground www.nonstop.ro e o adresă într-un șir consistent de spectacole. E etapa de succes a implementării dramaturgului în spațiul experimentului teatral.

Teatrul Ariel Underground – Târgu-Mureș www.nonstop.ro, spectacol de Alina Nelega. Cu: Roxana Marian, Radu Bânzaru, Serenela Mureșan, Monica Ristea-Horga, Nicu Mihoc, Mariana Iordache, Cornel Iordache, Alexandrina Moldovan, Andi Brânduș. Data premierei: 25 octombrie 2001.

Oana BORȘ

Generația „Dimanche"

Se poate spune că, în ultimul timp, se consolidează din ce în ce mai puternic mișcarea teatrelor și companiilor independente, chiar dacă nu reprezintă, încă, o alternativă la ceea ce se întâmplă în teatrele de stat. Un festival propriu, aflat deja la a doua ediție, Festivalul Teatrelor Independente UNDERGREENACT, desfășurat în paralel cu Festivalul Național de Teatru, și un colocviu organizat tot în cadrul Festivalului Național de către Secția Română a AICT și intitulat „Junã sunt, de nimeni nu depand", au pus în lumină fațetele artistice și organizatorice ale „problemei". Căci juni sunt, e drept, dar de ce, sau mai bine zis, de cine *depand* rămâne o întrebare.

Nu *depand*, evident, de surse de finanțare de stat. Dar *depand* de voința unor sponsori, de strategii de atragere a acestora. Ceea ce, evident, nu dă un sentiment de siguranță, nu conferă stabilitate.

Nu mai *depand* de limitările pe care le impune sistemul, destul de rigid ca structură administrativă și la nivel de mentalitate, dar nu pot să-și permită a se desprinde de el, astfel că multe nume sunt prezente atât pe afișele companiilor independente, cât și pe afișele teatrelor de stat.

Este limpede că, pentru mulți, o companie independentă înseamnă șansa de a nu mai aștepta, de a încerca să-și modeleze cu forțe proprii destinul artistic.

Pentru alții, înseamnă posibilitatea de a înnoi sau măcar a încerca să aducă formule novatoare în limbajul teatral, de a scoate spectacolul în afara scenei, în alte spații, neconvenționale.

Parte dintre aceste companii și teatre și-au găsit deja personalitate (Teatrul ACT, Teatrul Inexistent, Teatrul Underground din Târgu Mureș, Studioul „Toaca", Teatrul „Luni" de la Green Hours, Compania MAD). Produc spectacole proprii sau oferă găzduire

pentru montările altor companii ce nu dețin un spațiu de joc. În mare parte sunt din Capitală, acolo unde, pe de-o parte, dificultatea de a ființa în sistem este mai mare și, pe de alta, eterogenitatea publicului reclamă nevoia de alternativă. Treptat, însă, și în alte orașe inițiative de acest fel încep să prindă contur.

Compania *Dimanche* este una dintre companiile tinere, de curând înființată. Prima producție, *Defunctu'/Le défunt* după René de Obaldia, un spectacol bilingv, în regia lui Alexandru Boureanu, a fost realizată în parteneriat cu Teatrul Național Craiova. Formula pe care a ales-o tânărul regizor este aceea a unei construcții ce trece prin mai multe registre, lăsând câmp liber improvizației și mizând pe interacțiunea directă cu publicul, textul devenind doar bază a acestui eșafodaj.

Astfel că șueta dintre cele două personaje (*Julie* și *Madame Crampon*) devine pretext pentru două actrițe de a repeta rolurile. Cu fantezie, uneori însă, în exces, într-un ritm susținut se vorbește despre ipostaze ale feminității, despre împliniri sau neîmpliniri, despre frustrări, despre eterna dispută cu prietenul și dușmanul, bărbatul. Actrițele interpretează, cântă, dansează timp de o oră și jumătate. Prima parte se joacă în franceză pentru ca apoi cele două protagoniste să-și schimbe partiturile, spectacolul reluându-se și repetându-se cu un ritm accelerat, în scene mai scurte și cu finalizări diferite. Opțiunea pentru o abordare bilingvă este dată și de faptul că una dintre interprete provine din țara cantoanelor. Françoise Boillat demonstrează reale calități interpretative, nuanțând cu umor și forță personajele. O secundează Raluca Păun, absolventă în această vară a clasei de actorie din Universitatea craioveană, care însă nu are aceeași abilitate de a trece ușor dintr-un personaj în altul, realizând totuși o savuroasă *Madame Crampon*.

Compania „Dimanche" (în parteneriat cu Teatrul Național Craiova) – Defunctu'/Le défunt **de René de Obaldia. Regia: Alexandru Boureanu. Art design: Mihai Szabo. Cu Raluca Păun, Françoise Boillat.**

Ioana ANGHEL ICHIM

„O scrisoare..." frumoasă

Chiar dacă, poate, este împotriva regulilor gazetăriei, nu voi porni totuși în demersu-mi critic nici de la analiza textului (ce rost ar mai avea, doar au fost atât de mulți cei care s-au îndeletnicit cu studierea dramaturgiei caragialiene încât cred că ar fi o blasfemie chiar și să încep prin a elogia textul, nu!?), nici de la cea a regiei... Iar această abatere de la regulă o datorez Doinei Levintza, autoarea scenografiei *Scrisorii pierdute* montate de Virgil Tănase pe scena Naționalului ieșean.

Concepute în stil clasic, ca de altfel întreg spectacolul, costumele caracterizează atât epoca, cât și „calitatea" socială și materială a personajelor, totul învăluit într-o evidentă notă de bun-gust și de bon ton. Decorul, extrem de simplu și de funcțional, este alcătuit dintr-o pasarelă ce reprezintă când salonul lui Tipătescu, când „sala cea mare a pretoriului primăriei", plastica spectacolului putând fi considerată impecabilă pentru o montare clasică.

Această intenție a clasicității este desigur lăudabilă, dar cu toate astea, nu și suficientă. Se remarcă în spectacol o totală lipsă de propunere în conturarea unor

caractere omogene, cu tușe fine, dar sesizabile, cu nuanțe în plus față de litera textului. Actorii, conduși unii dintre ei de propriul talent și experiență, compun personaje diverse – multe dintre ele savuroase, unele chiar inedite ca propunere și mă refer în special la Emil Coșeru în *Cetățeanul turmentat,* dar parcă fiecare însă desprins din câte-o altă montare. Chiar și așa stând lucrurile, molcomia, credulitatea, farmecul unui *Trahanache* interpretat de Petru Ciubotaru, stârnesc în rândul publicului râsete și aplauze la scenă deschisă.

Cu toată lipsa de omogenitate a personajelor, regizorul Virgil Tănase a conceput gaguri de calitate, construind pe alocuri momente de un real umor; speculând calitățile interpreților, a oferit partituri importante unor actori care nu au reușit însă să treacă de percepția inițială a oricărui text și implicit a personajului: platitudinea lui Călin Chirilă în *Tipătescu,* totala lipsă de strălucire și abilitate a Doinei Deleanu în *Zoe Trahanache,* precum și tușa groasă în care e conceput *Ghiță Pristanda* de Daniel Busuioc rup ritmul spectacolului, știut fiind faptul că cele trei personaje au foarte multe scene împreună.

Cred că, deși nu reprezintă un eveniment teatral, spectacolul de la Iași este important atât pentru un repertoriu de Teatru Național, cât și pentru o trupă de actori care-și verifică prin „întâlnirile" cu personajele lui Caragiale valențele comice și dramatice. Spectacolul este plăcut, cu șanse de reușită la public datorită comicului creat și a vârfurilor din distribuție.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – O scrisoare pierdută **de I. L. Caragiale. Regia: Virgil Tănase. Scenografia: Doina Levintza. Asistent regie: Doina Ignea. Maestru de lumini: Aurel Anton. Maestru de sunet: Adrian Danifeld. Cu: Călin Chirilă, Constantin Puşcaşu, Petru Ciubotaru, Doru Aftanasiu, Florin Mircea, Sergiu Tudose, Liviu Manoliu, Gelu Zaharia, Daniel Busuioc, Emil Coşeru, Doina Deleanu, Cătălin Tudor Manea.**

Doru AFTANASIU și Florin MIRCEA

Irina IONESCU

În așteptarea circuitului festivalier

Cea mai recentă premieră a stagiunii la Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița – *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, în regia lui Ion Mircioagă – este socotită pe plan local, după cum declară însăși directoarea teatrului, actrița Mălina Petre, „un vârf valoric neatins până acum în ultimele stagiuni".

Dar, deși bunele intenții nu pot fi puse la îndoială, la Reșița, lucrurile nu merg totuși foarte bine. Confruntându-se ca majoritatea teatrelor de la noi cu o mulțime de probleme de ordin financiar, administrativ, logistic – în plus, teatrul de aici nu are, nici o sală de spectacole care să-i aparțină, fiind obligat să joace pe scena Casei de cultură între două congrese și trei conferințe. Se pare însă că lucrurile încep să se îndrepte spre o direcție favorabilă (re)înscrierii producțiilor reșițene în circuitul spectacolelor de bună calitate, mult plimbate și văzute din acest motiv în majoritatea festivalurilor – dorință extraordinar de mare, în acest moment, la Teatrul „G.A. Petculescu". Avantajul principal în realizarea acestui deziderat îl constituie faptul că la Reșița există convingerea fermă că textele alese pentru a fi reprezentate pot contribui decisiv la succesul unui spectacol. Astfel, piesele montate încep să fie foarte atent selectate. În plus, se caută permanent în rândul fiecărei noi generații de actori sau regizori posibili colaboratori ai teatrului. Cu toate acestea, deocamdată, problemele repertoriu–trupă și invers nu sunt în totalitate rezolvate. Mulți tineri actori, precum Cristina König, așteaptă în continuare piese/partituri actoricești sau regizori care să aibă răbdare să lucreze cu ei și care să-i pună în valoare, simplele figurații de acum neputându-i mulțumi.

Piesa lui Tankred Dorst a fost realizată și ea cu mijloace materiale modeste – scenografia și luminile fiind primele dezavantajate din acest motiv. Decupajul regizoral (doar despre un decupaj putem vorbi, montarea nereușind să atingă în întregime valoarea și profunzimea textului) este realizat corect, cu oarecare sfială chiar. Spectacolul se prezintă decent, putând deveni o piesă repertorială de rezistență, deși în afara textului – care iese mult în evidență – celelalte elemente nu se concurează reciproc, fiind aliniate perfect unei medii valorice constante și deloc performante.

Povestea – extrem de incitantă, plină de suspans și de incertitudini – este centrată în jurul unui personaj obsedat, intoxicat cu propriile-i fantasme, în fapt, o victimă a acestora. Focar de senzualitate, personajul, deși feminin, este caracterizat în spectacol de un fragment din *Bolero*-ul lui Maurice Ravel, care-i trădează foarte discret trăsăturile agresive, provocatoare și foarte puternice, aproape masculine. Refuzând să trăiască în limite normale și anodine, în fond, ea (*Iulia*) cultivă în plan spiritual un erotism care poate coexista chiar cu o aparentă castitate. De aici decurg paradoxul personajului și jocul cu planurile alternante real-fanteziste, până la pierderea identității. Personajul astfel construit devine foarte greu de susținut scenic. Trece prin momente de frondă, de revoltă sau abandon, de isterie și maximă luciditate. Solicită foarte multe nuanțe pentru a demonstra imperativul caracter spaniol. Conduce și obligă la recunoașterea unei personalități greu de definit.

În interpretarea Maricăi Herman – o actriță puternică, actriță care merită să fie văzută și distribuită mai mult – personajul este

susținut doar în parte. Emoțiile premierei și poate lipsa experienței au dus la neacoperirea tuturor nuanțelor și fațetelor personajului, fragilitatea fiind cea mai nereușită. George Drăgulescu (personaj principal masculin), în schimb, redă foarte bine spiritul epocii și al piesei, impunându-se drept o încorporare autentică, în care forța are un caracter subordonat. Cred că ar mai trebui menționat și Ovidiu Cristea, într-un rol de mici dimensiuni, dar de care se achită onorabil, fiind ajutat de timbrul mai special al vocii și de o prezență fizică aparte.

Prezentat în programul manifestării *„Reșița în zece dimensiuni – Zilele teatrului reșițean"*, spectacolul a fost urmat de o comedie bulevardieră de Ray Conney. Premieră a stagiunii trecute, în regia lui Valeriu Andriuță, *Soție de rezervă* se joacă cu mult succes la Reșița, publicul dublând chiar aplauzele – pentru mulți actori din distribuție – cu ovații. Aprecieri nejustificate, din păcate, pentru că montarea nu are prea mult haz, deși e plină de încurcături și situații de salvat, deși minciunile apar una după alta, deși lucrurile se complică mereu cu fiecare replică, cu fiecare personaj intrat în scenă. *Greul* spectacolului îl duc protagoniștii Zeno Fodor și Dan Mirea, ajutați îndeaproape de George Drăgulescu și Florin Ruicu. Succesul de casă al spectacolului nu poate fi contestat, dar demonstrează că publicul reșițean nu prea are termen de comparație, mulțumindu-se, din acest motiv, cu foarte puțin.

Cam atât deocamdată despre imaginea Teatrului „G.A. Petculescu" în actuala stagiune.

Teatrul „G. A. Petculescu" Reșița – Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare **de Tankred Dorst. Traducerea: Victor Scoradeț. Regia: Ion Mircioagă. Scenografia: Florica Zamfira. Distribuția: Marica Herman, George Drăgulescu, Ovidiu Cristea, Constantin Bery, Florin Ruicu, Dan Mirea.**

Teatrul „G. A. Petculescu" Reșița – Soție de rezervă **de Ray Conney. Regia: Valeriu Andriuță. Scenografia: Florica Zamfira. Distribuția: Zeno Balint, Dan Mirea, George Drăgulescu, Florin Ruicu, Mădălina Zamfira, Iulia Popescu, Florin Ibrași, Traian Tudorică, Marica Herman, Cristina König.**

Marica HERMAN și **George DRĂGULESCU** în *Fernando Krapp mi-a dat această scrisoare* de Tankred Dorst

Oana BORȘ

Montări și demontări ionesciene

Cântăreața cheală: „Teatru abstract. Dramă pură. Antitematică, antiideologică, antirealist-socială, antifilosofică. Antipsihologică de bulevard, antiburgheză, redescoperire a unui teatru liber." Refuzul anecdotei, al contururilor clare, al construcției echilibrate, eliminarea intrigii. Comunicabil ce se întrepătrunde cu incomunicabilul și se echivalează. Totul pentru ca teatrul să-și reclame, în sfârșit, dreptul la teatralitate, la convenție. Aceasta este revolta lui Eugen Ionescu.

La Teatrul Național din Târgu Mureș, cu Compania „Liviu Rebreanu", regizorul Cristian Ioan propune o decodificare a intenției ionesciene.

Camera are pereți cu efecte metalizate, care însă mai păstrează o urmă de transparență (confecționați din bucăți de plastic, parte având urme de bronz). Ușă neagră, masivă ce străjuie din fundal. Interior rece și, în același timp, o stare de vulnerabilitate. În acest spațiu, pentru început, discursul personajelor păstrează o dimensiune a incomunicării ce reprezintă motorul funcționării în gol. Fiecare dintre ele rămâne constant închis într-o notă proprie: incisivitate la *doamna Smith* (Monica Ristea Horga), impasibilitate la *domnul Smith* (Ion Fiscuteanu), spaimă organică la *doamna Martin* (Elena Purea). Regizorul îmbracă totul într-o simbolistică a ambiguității dublului. Personajul *Mary*, jupâneasa, are două ipostaze, una feminină (Serenela Mureșan) și alta masculină (Dan Glasu); tușe feminine se regăsesc și în costumele personajelor masculine și invers.

Treptat, însă, scriitura regizorală își pierde liniile directoare. Chiar dacă textul, în intenție declarată, se dezorganizează, alunecând către episoade și paranteze fără un contur vizibil, totuși opera își avea rigoarea ei. Aceste acțiuni particulare, accesorii duc spectacolul, în special o dată cu sosirea pompierului (Nicu Mihoc), către lumi complet paralele, cu anecdote concrete; deviază

Ion FISCUTEANU și **Monica RISTEA-HORGA** — **Mihai GINGULESCU** și **Elena PUREA**

Foto:
Bartha László

de la limbajul ionescian, rupându-l și pulverizându-l total. Mai mult chiar, finalul frizează vulgarul fără rost. Și chiar dacă Ionescu reclamă concretizarea simbolurilor, aici devierea către această zonă este gratuită. Și doar spectacolul începuse sub un alt semn...

Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu" – Cântăreața cheală **de Eugen Ionescu. Un spectacol de Cristian Ioan. Costume: Doina Antemir. Decor: Clara Labanacz. Cu: Ion Fiscuteanu, Monica Ristea-Horga, Mihai Gingulescu, Elena Purea, Nicu Mihoc, Dan Glasu, Serenela Mureșan, Gabriel Dumitraș, Claudia Zădreanu.**

Un program în trei dimensiuni

În cei 5 ani de la înființare, Teatrul „George Ciprian" din Buzău a dobândit o personalitate bine definită, grație consecvenței în urmărirea unui program clar. Trei trăsături îi trasează configurația. Cea mai importantă este modul de ființare: teatru de proiecte. Și iată un exemplu ce demonstrează că soluția unui astfel de sistem – despre care se discută mult, dar a cărei aplicare pe o scară largă întârzie – poate fi viabilă. Are chiar succes. Iar aici succesul este dat și de prezența pe tânăra scenă buzoiană a multor vedete bucureștene, bazându-se pe apropierea de Capitală. O a doua caracteristică ar fi structura de repertoriu care se îndreaptă, cu precădere, către comedii și îmbracă o arie largă: de la marea dramaturgie (Shakespeare, Caragiale, Molière, Beaumarchais, Oscar Wilde) la dramaturgia contemporană: Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Paul Ioachim, Miloš Nicolić. Este de admirat, în al treilea rând, disponibilitatea managerilor de a întinde o mână tinerior, Teatrul „George Ciprian" fiind loc de debut pe o scenă profesionistă pentru mulți regizori, scenografi sau actori.

Aceste trei caractersici se regăsesc și în ultima premieră a teatrului. O comedie, *O familie trăsnită* de Noel Coward, un regizor tânăr

Magda MIHĂESCU, Niculae URS și Lucian GHIMIȘI

(Răzvan Dincă), un scenograf la fel (Doru Zamfir) și vedete bucureștene ca protagoniști (Emil Hossu, Ruxandra Sireteanu, Catrinel Dumitrescu, Niculae Urs).

Din păcate, însă, nu au constituit suficiente premise pentru a da și strălucire. Textul lui Noël Coward, scris în 1924, fără a avea o intrigă care să se susțină și mai ales fără o scriitură savuroasă, care în general dă nota de specificitate a acestui tip de comedie, rămâne doar o comedie de bulevard. O farsă pe care o familie de artiști, „trăsnită", retrasă acum la țară, o joacă cu regularitate, în fiecare week-end, invitaților lor. Aceștia, oameni obișnuiți, pătrund într-o lume un pic deviată de la normalitatea cu care s-au obișnuit, ceea ce-i pune în situații disconfortante, reacțiile lor fiind obiect de studiu și de amuzament pentru gazde.

Demersul regizoral este coerent, cu accent pe decuparea particularităților fiecărui personaj. Decorul este conceput pentru alte dimensiuni de scenă, astfel că micșorează spațiul, aducând și o notă de confuzie: podul japonez, ce în mod normal face parte din elementele unei grădini, unei curți interioare, apare aici în interiorul unui salon.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – O familie trăsnită **de Noel Coward. Regia: Răzvan Dincă. Scenografia: Doru Zamfir. Ilustrația muzicală: Vali Rădulescu. Distribuția: Ruxandra Sireteanu, Niculae Urs, Magda Chivulescu, Lucian Ghimișî, Catrinel Dumitrescu, Emil Hossu, Dana Dumitrescu, Gabriel Răuță, Luminița Erga.**

Constantin PARASCHIVESCU

O parodie a trivialității

Mult trebuie să fi suferit domnul Werner Schwab în puțina viață pe care a trăit-o, sfârșită în comă alcoolică – 36 de ani (1958–1994). A fost „refuzat și luat în râs mult timp", aflăm dintr-o succintă prezentare din provocatorul (ca și piesa) caiet-program („editorialist de serviciu Roxana Crish/șan"), dar a avut succes „abia în ultimul an de viață". Cu piese ca *Botul meu de javră, Pornografia, Șapte zvonuri* sau acest *Genocid* „a împăcat expresionismul german cu literatura absurdului", spune traducătorul piesei, Dan Stoica, și poate că e așa, deși filiațiile mi se par premature. Între Aristofan și Jarry s-ar situa oriunde, cu mai puțină expresie grotescă și mai multă rabie existențială față de trivialitate și abjecție. „Ziua de azi n-a primit nici o gură de aer, a fost pur și simplu sufocată", zice un personaj, și poate că asta e cheia universului denunțat aici, care duhnește de obsesii și e dominat de subconștient. O lume subpământeană, fără aer, fără orizont, schimonosită de instincte și invalidă. Șocant, provocator, la limita suportabilului.

Spectacolul e bun. Cu cele trei atribute de mai sus, el propune un joc direct, în intimitatea noastră, anulând distanța dintre scenă și sală, unde, dintr-un fundal luminat portocaliu ca un ecran magic, apare o ființă bizară, singura cu capul pe umeri pe-aici parcă, *Doamna Grollfeuer* – Coca Bloos. Mică, slăbuță, autoritară cu șuvița de păr răsucită ca o antenă pe creștet, ea domină cu privirea, cu vorba, cu gestul întruchipările de lilieci de-aici, marcate cu pronunțată expresie de Liviu Timuș și Rodica Mandache, de Virgina Rogin și tinerii Ana-Maria Moldovan, Paul Niculiță, Gabriel Pintilei mai ales (o revelație, deși nu cred că era nevoie de excesul de contorsionism). Într-un decor (Horațiu Mihaiu) de cutie neagră, cu două alveole pentru nevoile pântecelui, un tânăr regizor strunește cu ritm și îndrăzneală o parodie hiperbolizată a trivialității, fără să fie trivial – Sorin Militaru.

Teatrul ODEON – Genocid sau ficatul meu e fără rost **de Werner Schwab. Traducerea: Dan Stoica. Regia: Sorin Militaru. Decorul: Horațiu Mihaiu. Costumele: Alina Herescu. Muzica: Cristian Tarnovețchi. Cu: Coca Bloos, Rodica Mandache, Virginia Rogin, Liviu Timuș, Gabriel Pintilei, Ana-Maria Moldovan, Paula Niculiță. Premiera: 21 decembrie 2001.**

Ioana ANGHEL ICHIM

Gulliver și Țăndărică

Neîndoielnic este faptul că spectacolul de păpuși și marionete reprezintă o altă dimensiune a artei teatrale, pornind de la tipul de public, dramaturgie adecvată și mergând până la moduri de exprimare și abilități artistice specifice. Ceea ce însă reprezintă (după sufletul meu – ce-i drept) diferența majoră dintre spectacolul de „animație" și cel de teatru „clasic" este trăirea efectivă, până la depășirea autocenzurii chiar, uneori, într-o lume fantastică, guvernată de cele mai multe ori de delimitări clare, bine definite (binele și răul, uriașul și minusculul, frumosul și urâtul). Un teatru fără nuanțe de gri, ci doar în alb și negru. Un teatru care fascinează deopotrivă atât copilul determinat de vârsta fizică cât și copilul rămas închis în sufletul și mintea adultului. Forța cu care explodează o sală plină de copii în ajutorul eroului nefericit, oropsit, atracția exercitată asupra învățătoarelor, „paznici" la capăt de rând, dorința tuturor (inclusiv a celor mari) de a cânta, de a ține ritmul muzicii prin bătăi din palme sunt atribute evidente ale teatrului pentru copii.

Gândindu-mă la cele de mai sus, am pornit într-o zi de sfârșit de noiembrie spre Galați la «Festivalul Național de Păpuși și Marionete „Gulliver"», ajuns la ediția a IX-a. Speram atunci că voi „trăi" câteva zile în lumi fantastice, că mă voi „întâlni" cu eroi cunoscuți doar din cărțile de povești. Intenția, atât a organizatorului – Teatrul „Gulliver" din Galați, cât și a Directorului Festivalului – criticul și scriitorul Mircea Ghițulescu, a fost evident aceea de a prezenta un număr cât mai mare și mai variat de spectacole (11 teatre, 17 spectacole, plus secția de Arta Actorului pentru teatru de păpuși și marionete a U.N.A.T.C.); de la Shakespeare și Andersen la Creangă, întâlnindu-i atât pe „celebrii" *Winnie Pooh, Don Quijotte* și *Pinocchio,* cât și pe mai puțin „universalii" *Ivan Turbincă* și *Făt Frumos din lacrimă,* repertoriul s-a dovedit realmente divers.

Discrepanța însă dintre calitatea artistică a spectacolelor a constituit punctul slab al festivalului. Remarcabilă prin valoare a fost prezența Teatrului Țăndărică cu două spectacole – *Capra cu trei iezi* și *Frumoasa și bestia* – amândouă o bucurie pentru întreg publicul, maturi și copii la un loc. Au încântat ochiul prin frumusetea și spectaculozitatea păpușilor (scenografia, costumele și păpușile: Cristina Pepino), urechea prin muzica realizată de Dan Bălan, sufletul și spiritul spectatorilor prin modul de „istorisire" a poveștilor și prin farmecul interpretării (atât în cazul *Caprei cu trei iezi*, adaptarea: Cristian Pepino, regia Gabriel Apostol, cât și al *Frumoasei și bestia*, versiunea scenică și regia: Cristian Pepino), trupa teatrului mustind efectiv de actori înzestrați din belșug cu imaginație și talent.

Independent de demonstrația de virtuozitate făcută de Teatrul Țandărică, am remarcat apariția unei școli neoficiale (de altfel imperios necesare) de regizori specializați în teatrul de animație, „școală" formată în jurul lui Cristian Pepino. Foștii lui studenți din cadrul Secției de Actorie pentru teatrul de păpuși și marionete, actualii actori ai Teatrului Țăndărică, au purces, sub îndrumările călăuzitoare ale regizorului și profesorului, la realizarea unor spectacole ce s-au dovedit valoroase prin opțiune, montare, aspect vizual. Palmaresul Festivalului susține, de altfel, afirmația făcută. Cei trei actori-regizori ai Teatrului Țăndărică, Daniel Stanciu, Gabriel Apostol și Ionuț Brancu, au fost răsplătiți fiecare cu premii pentru

montările prezente în festival. Primului i se datorează câștigarea Marelui Premiu de către Teatrul „Gulliver" din Galați pentru „Pinocchio", iar celorlalți doi, li s-a acordat Premiul pentru debut, *ex-aequo*, pentru *Capra cu trei iezi* și, respectiv, *Punguța cu doi bani*, montată la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea. Prezența acestei noi generații de regizori talentați dar și pregătiți pentru specificul teatrului de păpuși și marionete ne îndreptățește să sperăm într-o omogenizare a calității spectacolelor, desigur omogenizare în valoare și performanță și nu în amatorism și vetust, așa cum, spre întristarea spectatorului, am remarcat la multe spectacole prezentate în festival de unele teatre din țară.

PALMARESUL FESTIVALULUI:

• Marele Premiu: *PINOCCHIO* după Carlo Collodi, Teatrul Gulliver – Galați. Regia (și versiunea scenică): Daniel Stanciu. Scenografia: Daniela Voicilă-Drăgulescu.

• Premiul pentru regie: CRISTIAN PEPINO pentru spectacolele *Frumoasa și bestia*, Teatrul „Țăndărică" – București, *Crăiasa zăpezilor*, Teatrul de Păpuși – Constanța și *Spărgătorul de nuci*, Teatrul de Marionete – Arad.

• Premiul pentru scenografie: CRISTINA PEPINO pentru scenografia spectacolului *Capra cu trei iezi* – Teatrul „Țăndărică", București.

• Premiul pentru debut – ex-aequo: GABRIEL APOSTOL pentru regia spectacolului *Capra cu trei iezi* – Teatrul „Țăndărică", București și IONUȚ BRANCU pentru regia spectacolului *Punguța cu doi bani* – Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea.

• Premiul special al juriului: LILIANA GAVRILESCU – Teatrul „Țăndărică", București pentru interpretarea rolurilor „Iedul cel mic" din spectacolul *Capra cu trei iezi* și „Fata cea slabă" din *Frumoasa și bestia*.

• Premiul „DAN GANEA": Teatrul de Animație „Vasile Alecsandri", Bacău pentru opțiunea repertorială – *Poveste chinezească* de Ana Ripka-Rus.

Elisabeta POP

„Și răul prinde bine la ceva"...

Încep, contrar obiceiului, prin a felicita conducerea teatrului pentru opțiunea repertorială. Un spectacol pentru copii se impunea cam de multișor la Secția română a teatrului orădean. Varianta dramatizată pe care a ales-o regizorul Ion Cibotaru aparține, bănuiesc, unui scriitor basarabean, pe nume Gheorghe Calamanciuc, și este, o spunem de la început, cu foarte mici excepții, bună, într-o românească frumoasă, curată. În plus, regizorul a mizat pe trupa tânără a teatrului. Și bine a făcut: actorii joacă mai toți cu poftă, cu plăcere și transmit acest sentiment de bucurie și publicului tânăr, și... foarte tânăr. Sunt jucăuși și veseli, iar voia bună e contaminantă.

Arhicunoscutul basm, chiar cu Împărați, Crai, cu Harap și Spân, cu prințese frumoase este povestit de grupul de personaje ce vor intra ulterior în POVESTE, ca un alai petrecăreț care tot „amenință" publicul că „din poveste mult mai este"... Și, într-adevăr, în decorul simplu, din perdele, cu câteva elemente auxiliare (cort, o lună, un soare, panglici) se nasc, sub ochii copiilor, când palatul lui Verde Împărat, când cel al lui Roș Împărat, când drumul lung al Spânului celui rău sau al lui Harap-Alb curajos și răbduriu, tandru și învingător în cele din urmă.

Foarte bun atât ca interpretare, cât și ca prezență (costume, accesorii) ni s-au părut Șerban Borda (*Harap-Alb*), Alexandru Rusu (*Calul*), Adrian Locovei (*Spânul*). Din păcate, măștile simpaticelor personaje *Gerilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă,* etc. s-au dovedit

neinspirate, acoperind fețele în întregime și mai furând și din glasurile tinerilor actori. Altminteri, ei s-au străduit să aibă haz și chiar au avut în unele momente (Sebastian Lupu, Pavel Sârghi, Alexandru Rusu, Richard Balint, Sorin Ciofu). Un *Cerb* plin de grație și „costumat" simplu, elementele esențiale punând în valoare mai ales podoaba râvnită, a compus Mirela Niță Lupu. Mona Erhan a fost, pe rând. *Sfânta Duminică* (păcat că a lăsat-o în fundul scenei și spectatorii mici de pe laterale n-o puteau vedea) în straie lungi, albe și o *Babă* gârbovită, de nerecunoscut.

Actorii din generația de mijloc (Tiberiu Covaci, George Voinese, Ion Ruscuț) au compus cu haz mediu personajele bătrânilor Împărați și Crai.

Partea bună a acestui spectacol, în care muzica și efectele sonore (Florian Chelu) animă mult acțiunea, este pe de o parte limpezimea cu care „curge" povestea, pe de alta spiritul ludic contaminant.

Ianis Vasilatos a conceput un decor simplu, care să permită, sperăm, teatrului deplasări – foarte necesare – pe cele mai mici scene din județul Bihor, acolo unde teatrul pătrunde foarte greu. Inspirate din arta populară atât de generoasă, costumele tinerelor Iuliana Szabo și Marinela Asăvoaie sunt perfect adecvate personajelor, unele chiar de efect, precum cel al *Calului,* de pildă.

Finalul spectacolului – cu mici trimiteri la condiția precară a intelectualului român sărac lipit-pământului, „cărturar, făr-un ban în buzunar!" – e o simpatică petrecere de nuntă, cu joc și voie-bună. Chiar și *Spânul* pare a fi iertat, căci, vorba dramaturgului, uneori „și răul prinde bine la ceva"...

Teatrul de Stat Oradea – secția română Harap Alb. **Dramatizare de Gh. Apostol după Ion Creangă. Regia artistică: Ion Cibotaru; Asistent regie: George Voinese; Decoruri: Ianis Vasilatos; Costume: Iuliana Szabo, Marinela Asăvoaie; Muzica și efecte sonore: Florian Chelu. Distribuția: Ion Ruscuț, Sebastian Lupu, Pavel Sârghi, Șerban Borda, Mona Erhan, Igor Lungu, Alexandru Rusu, George Voinese, Petre Ghimbășan, Mirela Niță Lupu, Simona Nică, Corina Cernea, Angela Tanko, Richard Balint, Adrian Locovei, Sorin Ciofu, Tiberiu Covaci, Anca Turcuț, Zentania Lupșe, Adrian Marian, Mirela Jurcă. Data premierei: 20 septembrie 2001.**

Marcela ILNIȚCHI

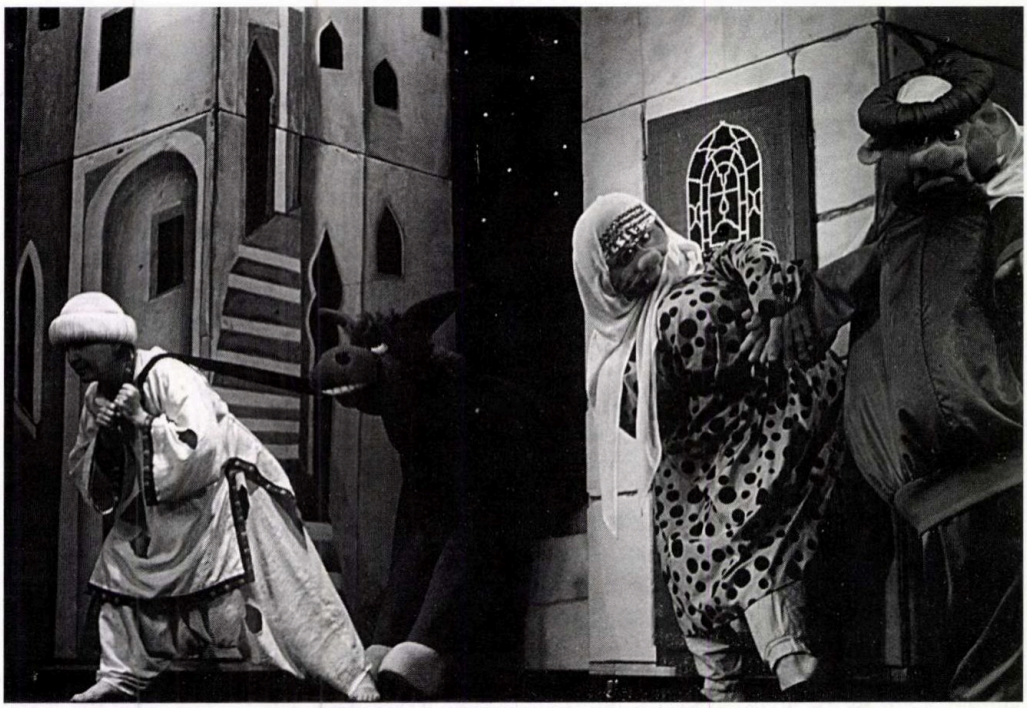
Mai simplu... dar simpatic

Am aflat despre următoarele proiecte ale Teatrului Țăndărică din această stagiune și despre cele pentru stagiunea viitoare în cadrul unei întâlniri cu presa a direcției teatrului. A fost și un moment de bilanț pozitiv prin recunoașterea meritelor teatrului în afara țării – Premiul de creație la Festivalul de animație de la Zagreb acordat spectacolului lui Cristian Pepino *Adunarea păsărilor,* spectacolul cu cel mai mare succes din ultimii zece ani în opinia teatrului care l-a produs, apoi Premiul pentru recital al lui Liviu Berehoi la același festival, pozitiv și pentru contactele lui „Țăndărică" cu alte teatre.

Anunțata reluare a „Nocturnelor..." este însă nerealizabilă, lipsind sala de teatru de dimensiunea necesară spectacolului adresat publicului adult. De asemenea, remarcăm că, în raport cu stagiunile de acum 2–3 ani, spectacolul de mai mare fantezie, slujit de regizori cu experiențe scenice variate, nu dedicați exclusiv teatrului de animație, s-a diminuat ca ofertă. Prezența lui Alexandru Darie pentru toamna viitoare cu *Aventurile baronului Münchhausen* nu este încă o certitudine.

Repertoriul românesc este privilegiat, și din el basmul pentru copiii mici arhicunoscut, obiectivul de a-i aduce în sală fiind atins. Luând cunoștință de proiectele teatrului, noi, ca adulți, suntem încântați că în repertoriu vor apărea și piese de o factură mai lirică, ca *Dragostea celor trei portocale* de Gozzi, sau o fabulă mai complexă ca *Vrăjitorul din Oz.*

Prima parte a întâlnirii s-a încheiat cu decernarea Premiului de excelență în animație doamnei Aneta Forna-Cârstu, apreciată



Ioan BRANCU, Paul IONESCU și **Maria VARSAMI**

mânuitoare de păpuși provenind de la Teatrul de Marionete din Constanța, cunoscută publicului bucureștean din turnee mai vechi, cunoscută de asemenea și specialiștilor în teatru de animație europeni.

Urmează spectacolul *Ali Baba și cei patruzeci de hoți,* într-o sală cu o componență mai deosebită de data aceasta. Adică jumătate critici, ziariști, invitați și cealaltă jumătate copii de vârste mici, mai ales. Regizorul Cristian Pepino nu-i lasă să se plictisească pe cei mici, iar nouă, celor mari, ne repovestește fluent și cu umor popularele întâmplări.

Actori în carne și oase și marionete mânuite din interior, scenografie ingenioasă „populată" de gestul coregrafiat și de costumul schematic, dar pitoresc, muzică antrenantă. Invenția tehnică este redusă. Personajele simpatice sunt jucate de oameni, iar cele rele (șeful hoților, fratele lacom al lui Ali și soția lui) de marionete supradimensionate. Face într-un fel excepție de la regulă măgarul-marionetă al lui Ali, care nu este om, evident, dar este simpatic. O soluție vizuală este găsită în redarea grosului hoților; în afară de 3–4 individualizați prin replici și gesturi, interpretați de actori, ceilalți până la patruzeci sunt păpuși de mărime umană îngrămădite pe platforme mobile. Și o dovadă că regizorul ține cont de percepția copilului: eroii principali, *Ali Baba* și *Fata Morgana,* sunt vioi, mici de statură, mai ușor de asimilat de către micii spectatori cu lumea lor.

Calitatea stă în ritm. Cristian Pepino, din experiența sa de montare de basme pentru copii de vârste diferite, înțelege perfect că personajul bine definit încă de la prima apariție prin voce, gestică, costum trebuie să fie antrenat apoi tot timpul în acțiuni fizice și... succesul la public e garantat.

Teatrul „Țăndărică", sala Lahovari – „Ali Baba și cei patruzeci de hoți". **Regia artistică și scenariul: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Cu: Ioan Brancu, Mihai Dumitrescu, Daria Gănescu/Isabela Hușanu, Gabriel Apostol, Paul Ionescu, Maria Varsami, Bruno Mastan/Alina Bugnar, Florentina Tănase, Angela Filipescu. Data premierei: 15 noiembrie 2001.**

Claudia LIPAN

Capra cu trei iezi

Nu credeam că se mai putea spune ceva despre povestea asta... Și totuși, pofta de râs a prichindeilor, care mă urmăreau cu coada ochiului, m-a convins că lumea basmului nu este o simplă utopie. Există un fir de adevăr în fiecare personaj care le ajută să converseze la nesfârșit cu sufletul copilului. Și îl deschide, și se cuibărește în el cu legile lui inconfundabile, fără să-l păcălească. Poate că am trișat de data asta. Pentru că stând acolo, pe scaunul acela mic din sala Teatrului Țăndărică, am simțit că sunt păcălită de ideile regizorului Gabriel Apostol. Care a „citit" cu farmec și umor în fața publicului basmul lui Creangă. Și cum să nu îți deschidă sufletul iezii (Liliana Gavrilescu, Mariana Zaharia, Claudiu Iordan) unei capre care dau raportul pentru tot ce se întâmplă în căsuța lor, creionată în linii simple de Cristina Pepino... Iubăreți și buclucași (așa cum le stă bine copiilor!), ei aleg ludicul pentru orice situație grea în fața căreia sunt puși. Teama de dușmanul cel mai aprig devine, astfel, un joc de-a ascunselea cu îndemnul „unu, doi, trei, lupii după ei". Promisiunile față de cei mari sunt încălcate cu vinovăția rușinoasă a copilului. Dar pentru a-și răscumpăra greșeala, copilul este (pentru o perioadă de timp) ascultător. Iezii caprei se apucă, de pildă, să-și citească lecțiile în engleză și rusă. Cum să nu-ți deschidă sufletul îndemnurile unei mame (Ioana Chelaru), cântecul ei de leagăn – cel mai frumos din lume – jalea copiilor răpiți din grija pentru ei, bucuria revederii lor... Cum să nu-ți deschidă sufletul un lup cu ochi sticloși (Cristi Mitescu) care încurcă uneori semnalul de la ușă, rectificat imediat de câteva glasuri pițigăiate din sală... De supărare, lupul e cam „negru-n cerul gurii", constată un ied care-i cercetează atent colții sub suspinele îngrijorate ale sălii. Nănașu' e plin de idei, se scarpină între degete cu lingura pe care o învârte în farfurie la ospățul cel din urmă. Atunci când întrece măsura e apostrofat de un prichindel supărat care iese din anonimat cu câte o explicație: „Te bat, măi lupule, dacă le faci ceva!". Cum să nu-ți deschidă sufletul un potcovar de mahala (Claudiu Iordan), slăbănog, cu limba ascuțită, lingușitor în ceea ce privește încrederea clienților, un mic „afacerist" care drege, la o adică, și glasuri...

Scenă din spectacolul *Capra cu trei iezi*

Au deschis sufletele actorii de la Teatrul Țăndărică așa cum numai ei știu să o facă. Au fost ajutați și de Cristian Pepino care a scris scenariul, și de Ilinca Marin care a pictat decorul, și de Ioana Costache care i-a îmbrăcat. Nu credeam că se mai putea spune ceva despre poveste; recunosc, am fost păcălită. Am tras și eu cu coada ochiului la prichindelul din dreapta mea, am bufnit în râs când a căzut nănașu-n foc, am fost păcălită, ce mai... Dar în drum spre casă, mi-am dat seama ce sarcină grea au avut cei care pot face asta!

Teatrul Țăndărică – Capra cu trei iezi **de Ion Creangă. Regia: Gabriel Apostol. Scenariul: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Asistent scenograf: Mirela Tofan. Muzica: Dan Bălan. Costume: Ioana Costache. Cu: Ioana Chelaru, Cristi Mitescu, Valeriu Simeon, Liliana Gavrilescu, Mariana Zaharia, Claudiu Iordan.**

VEȘTI BUNE ...PE TĂRÂMUL DANSULUI

MAD cel voinic și merele de aur

14 noiembrie 2001 a însemnat pentru Centrul MultiArt Dans aniversarea unui an de activitate. Cu această ocazie, MAD a oferit și câteva premii – supranumite merele de aur – celor care i-au sprijinit proiectele sau, dimpotrivă, celor care... *i-au pus bețe-n roate*. Premiile/merele au fost acordate după cum urmează:

1. Mărul „Cel mai fidel spectator" – Anei Hash, pentru a nu fi ratat nici unul dintre spectacolele prezentate de Centrul MAD;
2. Mărul „Ce poți face cu propriile mânuțe" – coregrafului Eduard Gabia, pentru „prestația" oferită în calitate de „maistru de lumini" la spectacolele MAD;
3. Mărul „Cele mai multe seri petrecute împreună" – lui Alexandru Săndulescu și revistei *Șapte seri*, pentru suportul mediatic generos oferit Centrului MAD;
4. Mărul „Cel mai talentat portar" – lui Ion Alexandru, pentru că s-a lăsat impresionat de spectacolele Centrului MAD;
5. Mărul „Cel mai străveziu finanțator în domeniul dansului contemporan" – Ministerului Culturii și Cultelor, premiul constând dintr-un fax cu acest anunț;
6. Mărul „Cel mai darnic finanțator" – Gabrielei Tudor, directoarea Fundației Pro Helvetia – Reseaux Est-Ouest, pentru constanța cu care a sprijinit proiectele de dans ale artiștilor independenți și implicit ale Centrului MAD;
7. Mărul „Zâna cea bună de la miezul nopții" – Silviei Ciurescu, pentru promovarea tinerilor coregrafi și a dansului contemporan prin intermediul emisiunii TV *Lumea dansului*;
8. Mărul „Cel mai atrăgător spectator" – Clarei Wagner, director adjunct al Institutului Francez din București, pentru bucuria cu care se întâlnește, de fiecare dată, cu echipa Centrului MAD;
9. „Mărul stagiunii" – Mateiei Stănculescu, pentru cel mai bun interpret în reprezentațiile Centrului MAD;
10. „Mărul de urgență" – Teo Zăbavă, pentru traducerea Centrului MAD în limba engleză, în situațiile-limită;
11. Mărul „Cel mai rapid răspuns afirmativ" – Adelei Szatvanyi, pentru rapiditatea (în primele cinci minute ale întâlnirii!) cu care a răspuns cererii Centrului MAD și pentru generozitatea cu care a înțeles să sprijine aniversarea împlinirii unui an de activitate în cadrul MAD;
12. Mărul „Articolul de la marginea lanului" – Lianei Cojocaru, de la ziarul *Ora*, pentru cele mai eronate informații date publicității;
13. Mărul „Aer proaspăt în coregrafia românească" – tânărului coregraf Manuel Pelmuș, pentru lucrarea *Outcome*;
14. Mărul „Acordiei" – Nicoletei Nicorici, directorul Casei de Cultură „Nicolae Bălcescu" și echipei acesteia, întru mulți, mulți ani de colaborare.

Basilicum: Leonard and Lorenna

Pub & Restaurant Basilicum (str. Schitu Măgureanu nr. 16) este din luna noiembrie a anului trecut un nou spațiu destinat dansului contemporan. Aici a avut loc, la inițiativa managerului Vlad Moise, premiera spectacolului *Leonard and Lorenna*, cu trupa și în regia coregrafului Sergiu Anghel.

Folosind drept sursă de inspirație și principal atu câteva dintre melodiile celebrilor Leonard Cohen și Lorenna McKennitt, spectacolul – o suită de scene independente, în fapt – trece în revistă diverse situații potențial dramatic-sentimentale sau ironic-parodice, în contrast uneori cu ritmurile melodice profund nostalgice, obsedante, lascive, iar spre final celtice, în totalitate.

Ca de fiecare dată, în montările sale coregraful se bucură de sprijinul trupei pe care o conduce, începând cu Doina Acsinte – asistent, și fără a exclude nici una dintre dansatoarele din spectacol: Elena Zamfirescu, Ioana Macarie, Lelia Marcu, Andreea Căpitănescu, Ioana Marchidan, Irina Roncea, Cristina Bercuci.

DINLĂUNTRUL TEATRULUI

Bogdan ULMU

File dintr-un jurnal teatral

✶ Culmea! Vlad Mugur a murit în timp ce-i citeam confesiunile (strânse de Florica Ichim într-o carte remarcabilă, o carte-testament: *La vorbă cu Vlad Mugur*). E o carte care pe regizori, ca și pe actori, nu-i lasă să se așeze în comodități; să umble doar la „sertărașe": e un testament artistic în care sunt analizate mari piese ale literaturii dramatice universale, dar sunt rememorate decenii și figuri trecute (unele sinistre!), e povestită viața agitată, plină de succese, dar și de dezamăgiri a artistului, cuprinde sfaturile pertinente ale pedagogului Mugur... într-un cuvânt, rămâne – mai ales după dispariția regizorului – o carte importantă...

Din ea selectez, deocamdată, doar unele aforisme (meditații) care pun pe gânduri omul de teatru contemporan – fie el din generații, școli ori țări diferite:

„Fără sprijin, talentul se poate frânge. [...] Imaginea artistică se naște frumos, din chin și îndoială. Chinul și îndoiala te împing spre inspirație. [...] Oamenii din teatru au lefuri mici și trebuie să-și câștige banii în afara casei Thaliei. Dacă statul e de vină, cum eu socotesc că teatrul e mai important decât statul, propun să se schimbe statul, nu teatrul. [...] Dacă în școlile de teatru nu se ia în serios de coarne taurul selecției, dacă nu se învață că talentul e greu de descoperit și mai greu de îngrijit, dacă nu se restabilesc funcțiile limbii, ale mișcării, ale spiritului, teatrul se va înnăclăi în glumițele atât de iubite, în formele fără cap și fără sfârșit, în semnele nimănui"...

Just.

✶ La un festival de teatru de la Cluj, un vechi cunoscut, regizor la radio, mă vede și joacă o enormă uimire: „Mai trăiești? Nu mai știu nimic despre tine de 10 ani!". Cam la fel a reacționat și o realizatoare TV, cu câteva luni mai devreme, la un festival de umor.

Sigur că nu fac parte dintre răsfățații mediatizării; nu fac nici vâlvă în jurul realizărilor personale, nefiind stilul meu. Dar măcar cantitativ, ele nu pot fi ignorate. Nu cumva e și o carență de informare a celor ce se miră și se laudă cu necunoașterea? Oare a nu citi reviste de specialitate (sau de cultură) și a nu fi la zi cu ce se petrece în țară să devină chiar o virtute? Hm...

✶ Să dormi în cabina unui teatru! Nu o dată! Nu doar o noapte! Și nu în același teatru! Ciudată senzație!

Amestec – greu de explicat de către pățiți și greu de priceput de laici – de familiaritate, solitudine, confort, tristețe, boemă, studenție... într-un cuvânt, INEFABIL. De trei decenii stau prin cabinele teatrelor și încă nu m-am plictisit! (Prima oară, la Teatrul Național din București – actualul Majestic; ultima, la Bacău, în septembrie.)

✶ Îmi aduc aminte, adesea, de marele meu amic din perioada timișoreană, Gh. Leahu (fost director al teatrelor din Giulești, Pitești și Timișoara – de altfel, pe ultimul el s-a luptat să-l facă Național!).

A murit devreme, de inimă rea: fusese obligat să se pensioneze la numai 50 de ani. Suferea, dându-mi, la fiecare întâlnire a noastră, același exemplu: madam' Bulandra. „De ce eu sunt scos din directorat la numai 50, când ea a fost instalată-n funcție la... 85!?".

Sigur, și Sadoveanu a devenit conducătorul Casei lui Alecsandri la doar 26 de ani! Dar astea constituie excepții. Valoarea managerului nu e direct proporțională cu experiența ori cu tinerețea sa; de fapt, în 90% din cazuri se merge (trebuie s-o spunem) la întâmplare!

Cine putea pronostica: „celebrul Amza Pellea nu va fi un director bun"?! Poate doar acela care ar fi ghicit că „cvasinecunoscutul actor Boroghină va fi un lider artistic excelent!"...

✶ A mai dispărut o meserie (cel puțin, așa cred după ce am trăit multe experiențe recente): cea de corector. Nu e admisibil ca după patru corecturi cartea să apară tot cu greșeli! (nu cu 100, ca la prima; dar cu 20!).

Cineva, vechi editor înainte de '89, spunea că o carte fără greșeli de tipar nu mai e volum, ci MONSTRU. N-am avut (cel puțin în ultimii 11 ani!) fericirea de a fi publicat asemenea erori genetice. M-a bucurat Ăl de Sus numai cu „normalități"... (Vezi ultima mea carte, *Creangă, dramaturg fără voie*; câtă vreme irosită cu... cosmetizarea fiecărui exemplar, spre a nu-l trimite teatrelor – sau chiar amicilor – plin de erori!) De reținut: corectura musai să și-o asume autorul.

✶ O secretară literară scrie cronici la spectacolele teatrului în care este angajată. Nu e normal, evident! Deoarece lăudând spectacolul, este suspectată de partizanat; desființându-l – de lipsă de colegialitate.

Îmi amintesc că marele teatrolog Valentin Silvestru povestea, adesea, că n-a vrut să se înhame la cârma unui teatru, pentru a-și putea exercita, cu demnitate, meseria de critic. Da' azi multe-s posibile...

✶ Văd un Anouilh pe o scenă moldavă. Admir, printre altele, eleganța costumelor. „Păcat că nu toți știu să le poarte!" – remarcă, nu fără îndreptățire, o cronicăreasă.

Unde-s vremurile în care Vraca, Bălțățeanu, Iancovescu, Fory Etterle, Geo Barton, Willy Ronea, Ciulei, C. Bărbulescu, Cristea Avram, Lazăr Vrabie, Al. Demetriad, Șeptilici, Ionescu-Gion, Dinu Ianculescu se aflau pe scenă și... cronicarii se simțeau stingheriți, în loje, încorsetați în smoching!?

✶ De ce oare, când repet cu cei doi-trei studenți care-mi sunt dragi, în trei ore nu termin decât trei pagini de text, iar cu unii actori, în aceeași perioadă de timp, „ridic pe scenă" nouă pagini? Răspunsul e conținut în întrebare: răbdarea. Atât de importantă și, vai!, atât de rar prezentă la repetiții!...

Povestea regretatul Vlad Mugur că a întrerupt nu o dată lucrul pe scenele din Capitală tocmai din cauza imposibilității de a lucra în tihnă, pe îndelete, cu-adevărat profesionist. Pretextând că salariile-s mici, actorii fugeau permanent după „ciubucuri" și nu se concentrau deloc asupra viitorului spectacol.

Sigur că nu se trăiește în lux din leafa de artist la stat. Dar de ce să-ți chinuiești partenerii de repetiții care poate chiar vor să facă artă?!...

NOI, ÎN LUME

Crenguța MANEA

APOCALIPSA MÂNTUITOARE

Există un frison în teatru ce însoțește așteptarea unor premiere în care sunt implicați artiști ce și-au câștigat respectul și simpatia breslei. Și nu e un lucru prea ușor în lumea puțin iubitoare a teatrului! Știrea că Tompa Gabor, unul dintre rarii regizori din România solicitați de scenele europene, montează *Regele Lear* la Vigszinház (Teatrul de Comedie) din Budapesta a coagulat interesul multor oameni de teatru. Așadar, iată-mă, cronicar conștiincios, cu arme (reportofon) și bagaje, precum și curiozitate cât cuprinde, într-o geroasă, strălucitoare dimineață de decembrie, în teatrul respectiv.

Înaintea întâlnirii cu Tompa Gabor a fost întâlnirea cu actorii, în costume de spectacol, aflați la barul teatrului, într-o pauză a unei repetiții generale. Plutesc în atmosferă concentrarea dinaintea premierei, tensiunea creației artistice. Apare și regizorul, ne salutăm, dar este repede înconjurat de trupă; ne fixăm ora interviului și plec cu regretul că trebuie să mai aștept seara premierei încă vreo câteva ore bune...

A doua zi, discuția începe de la mai vechea intenție a lui Tompa Gabor de a pune în scenă *Lear.*

TOMPA Gabor: E o poveste lungă. M-am gândit prima dată prin 1984; voiam să fac spectacolul la Bulandra, cu Victor Rebengiuc – asta mi se părea că este condiția de idealitate a montării mele. Un concurs nefericit de împrejurări – intervenția brutală a cenzurii politice într-un alt spectacol al meu la acel teatru, *Țarul Ivan...* de Bulgakov; și îmi amintesc că singurul care a luat poziție a fost Alexandru Tocilescu! m-a făcut să consider că e mai bine să nu revin în teatru câțiva ani. În '90, când Caramitru a preluat direcția teatrului, m-a invitat să lucrez acolo și am spus imediat *Lear.* Dar, la puțin timp, m-a prevenit că și Liviu Ciulei avea același proiect; era de domeniul evidenței că nu i se putea spune nu dlui Ciulei, pe care și eu îl prețuiesc și-l admir ca pe unul dintre marii maeștri ai scenei lumii. Au urmat o serie de amânări și de desincronizări între programul meu și cel al teatrului; la un moment dat, în februarie '97 făcusem distribuția – evident cu Rebengiuc! – și schițele de decor cu Vittorio Holtier; din nou, modificări ale unor termene de producție din partea teatrului, date obligatorii ale unor contracte semnate de mine în străinătate, ne împiedicau să realizăm împreună acest vis. Am renunțat fără a ne supăra, rămânând prieteni!

Crenguța MANEA: *În tot acest răstimp, ce a câștigat, ce a acumulat și ce a pierdut proiectul dvs.?*

T.G.: În orice rău există și un bine! Concepția mea despre *Lear,* despre spectacol s-a modificat radical. Martón László, regizor și director artistic la „Vigszinház" – instituția e o adevărată uzină de teatru, cu două săli mari în centrul Budapestei și rulează un repertoriu foarte bogat – mi-a propus să fac aici *Lear,* după ce văzuse *Așteptându-l pe Godot,* cu doi minunați actori în Vladimir și Estragon, spectacol pe care l-am făcut la Belfast, multi-premiat și care s-a bucurat de un foarte mare succes. Ca și mine, Marton László era aproape de moderna interpretare beckettiană, „sfârșit de partidă", pentru această piesă a lui Shakespeare.

C.M.: *De altfel, această sugestie este preluată de Jan Kott în studiul său „Regele Lear sau sfârșit de partidă" din* „Shakespeare, contemporanul nostru".

T.G.: Sigur că da. Cum vă spuneam, concepția mea s-a îndepărtat de punctul ei inițial, care situa spectacolul într-o perioadă concretă, de Ev Mediu „precreștin", aproape

barbar. Împreună cu Andrei Both, am creat o lume mult mai austeră, minimalistă, evitând plasarea într-o anume epocă.

C.M.: *Ce fel de colaborare ați stabilit cu trupa de aici?*

T.G.: A fost ca o aventură; într-un teatru de o asemenea anvergură să fac pentru prima oară un text atât de dificil, în care e nevoie să descoperi, să induci o atmosferă de încredere! Am acceptat și pentru faptul că există aici un actor foarte potrivit pentru rolul lui Lear; de asemenea, și o trupă potrivită. Dar stilul lor de joc este mult diferit de teatrul pe care-l fac eu; am dus și cred că am câștigat – nu sunt sigur, spectacolul este încă destul de fragil – o adevărată bătălie stilistică! Mi-am dat seama înainte de a începe lucrul; au și fost repetiții grele, unele de-a dreptul chinuitoare. Numai că ar fi chiar suspect dacă ne-am instala într-o stare de confort, de comoditate. Mi se pare cea mai complexă piesă a lui Shakespeare, mult mai grea decât *Hamlet.* Și nu pentru că a fost ultima la care am lucrat, dar nu mi s-a mai întâmplat cu nici un alt text ca ceea ce am găsit într-o zi și părea în acord cu întreaga concepție a doua zi să se tulbure, să simțim că e fals și loc comun. Și să pornim iarăși căutarea pe un alt drum.

C.M.: *Ce rezonanțe are acest spectacol cu prezentul în care suntem noi plasați?*

T.G.: Chiar dacă asociațiile beckettiene rămân, pentru mine există o mare metaforă de Theatrum Mundi. Astăzi, în lumea pe care o trăim, mai ales după absurdele evenimente din 11 septembrie, *Regele Lear* este o piesă a Apocalipsei, nu numai în sensul căderii lumii, al catastrofei care este lângă noi, nu proiectată în viitor, ca acum câteva decenii. Dar o apocalipsă și în sens pozitiv; apocalipsa nu înseamnă doar prăbușirea lumii, este în același timp și sfârșitul istoriei suferinței; *Lear...* este o alegorie creștină care urmărește pelerinajul unui personaj, tiran la început, din iadul lumii valorilor întoarse pe dos, prin purgatoriul nebuniei și al durerii, către paradisul căinței și al iertării. Iluminarea se află la capătul drumului, ca și moartea. *Lear* este și o meditație despre moarte, o meditație morală; nu mor cei răi, mor și cei buni pentru a nu se lăsa atinși, stricați de spectrul răului. Este ceea ce provoacă starea de *catharsis* și dă forța de a trăi mai departe:

„...Omu-nvață / Să rabde și căderea, ca urcușul,
Căci coasa morții nu știe de vreme". (*Regele Lear,* V, 2)

A urmat premiera, în eleganta sală de la Vigszinház. Spectacolul are drept copertă o secvență filmată, alb-negru, proiectată pe aproape întreaga suprafață a cortinei: trei copile taie fiecare câte o rodie din care mușcă apoi cu inocentă bucurie, stare la care maturitatea nu mai are acces. Sugestia este făcută neostentativ și prin tăietură de montaj continuarea are loc pe scenă, cu momentul împărțirii regatului de către Lear. Tordy Géza – actor de aleasă reputație, după cum o atestă presa de specialitate din Ungaria – are toate datele și energia pentru realizarea personajului, dar premiera l-a surprins cu crispări de care este posibil să se elibereze. Cele trei fiice poartă costumele vârstei copilăriei, dar *Goneril* și *Regan* încearcă să disimuleze interesul avid pentru luarea în posesie a moștenirii; în fond, conflictul este unul generat de accesul la puterea discreționară, la exercitarea arbitrară a autorității. De aici, în viziunea regizorului se naște mecanismul nedreptății: renegarea *Cordeliei,* exilul lui *Kent,* izgonirea lui *Edgar,* orbirea lui *Gloucester,* nebunia lui *Lear.*

Dar Tompa Gabor nu se oprește la acest nivel al descifrării textului shakespearian; artistul pleacă de la interpretarea lui Jan Kott, „Regele Lear sau sfârșit de partidă" și de la teoria acestuia că în piesă există două planuri în care este ilustrată disoluția lumii: unul din perspectivă istorică, numit teatrul lui Macbeth și celălalt, din perspectiva metafizică, numit teatrul lui Iov. Prospecția straturilor interioare ale piesei îl conduce pe regizor la una dintre soluțiile cele mai personale ale montării, aceea de a plasa în centru figura *Bufonului* și a *Cordeliei,* unind cele două personaje. După ce *Cordelia* este forțată de *Rege* să plece de la curte, ea îl va însoți pe acesta ca *Bufon,* înlesnindu-i inițierea pe calea adevărului și ajutându-l să traverseze abisul nebuniei. În această dublă ipostază

TORDY GÉZA și **LUKÁCS SÁNDOR**

scenică, Eszenyi Enikó, excepțională actriță, reușește să transmită emoție și forță, stăpânind la fel de bine mijloacele de expresie în cheia comică și în cea dramatică.

În accepțiunea lui Tompa Gabor, *Regele Lear* este drumul cunoașterii prin suferință, prin chin, iar salvarea vine numai prin iubire. Ca discurs teatral, spectacolul prezintă aceeași schemă dramatică, exprimată atât în registrul tragic, cât și în cel grotesc; glisarea între cele două planuri semnifică zbaterea continuă a omului între aflarea și pierderea valorilor fundamentale ale condiției sale.

Dincolo de fascinația intelectuală a interpretării regizorale, de subtilele trasee hermeneutice ale montării, se recunoaște marca teatralității lui Tompa Gabor. Spațiul de joc (decoruri Andrei Both) este tăiat sever; din lumină și module de lemn mobile se realizează trecerea dintr-un loc în altul al desfășurării dramatice. În contrast cu sobrietatea decorului, costumele lui Dobre Kóthay Judit aduc culori vii și senzualitatea unor materiale ca mătasea, blana, pielea; aceste costume dau plus de individualitate personajelor. În economia spectacolului, reține atenția cele trei personaje cu mască (măști confecționate de Varga-Járó Ilona) care interpretează muzica semnată de Iosif Herțea. Conturul sonor al spectacolului, la fel ca și lumina, subliniază și pune în evidență sensurile descoperite. Spectacolul are momente de grație ce-l fixează în memorie: exercițiul de virtuozitate al *Bufonului* pentru a-și câștiga locul lângă *Rege;* judecata în absență a celor două aberații filiale, plastica imagine a finalului. Uneori construcția scenică este dezechilibrată de momente mai puțin lucrate, mai puțin asumate actoricește; mă refer la disputele *Goneril–Regan,* generate de *Edmund,* la prezența lui *Edgar* în scena reîntâlnirii *Lear–Gloucester,* ce s-ar cuveni mult mai motivată, la reprezentarea luptei finale.

Artist atent la lumea pe care o traversează, mărturisind în opera sa scenică o autentică dorință de a-și comunica propriul univers, dar și nevoia de dialog, cu acest nou spectacol al său, *Regele Lear,* Tompa Gabor își continuă seria interogațiilor asupra destinului nostru comun.

CĂRȚI

Constantin PARASCHIVESCU

Mărturii pentru eternitate

Excepțională inițiativa clujenilor de a edita, într-un timp record și fără garanția acoperirii financiare, un volumaș despre ultimul spectacol al lui Vlad Mugur, *Hamlet,* sub formă de dosar, intitulat *Vlad Mugur, spectacolul morții.* Gândit și alcătuit de Marta Petreu (redactor-șef al revistei „Apostrof") și Ion Vartic (directorul Teatrului Național din Cluj), el este o mărturie emoționantă, și nu de puține ori cutremurătoare, despre măreția unui apus cu aură de geniu. Apus conștientizat tot timpul de cei care i-au fost regizorului în preajmă în acele ultime zile de creație, conștientizat de el însuși, dar nici o clipă divulgat, mărturisit, printr-o complicitate reciprocă exemplară. „Piesa aceasta este jocul morții", ținea să spună regizorul despre capodopera literaturii dramatice universale, extrăgând din ea un sens al vieții care i-ar fi șocat pe mulți, cu reverberații dincolo de piesă și de propriul lui destin ca artist. Un joc cu „bufoni ai firii", cum își definește Hamlet specia la întâlnirea cu *Fantoma* (*„Mai poți încă sub lună să cutreieri / Făcând hidoasă noaptea și pe noi / Bufoni ai firii?"*) și cum parcă însuși artistul a văzut lumea și dramele ei tragicomice într-un joc de măști. Pe care l-a celebrat cu inegalabilă inspirație și fantezie în toate spectacolele realizate în ultimul deceniu, cu o tinerețe spirituală și un stil inconfundabil și l-a desăvârșit, la început de mileniu, cu un act original și magnific din toate punctele de vedere.

Cartea e document și file de poveste rară. Cuprinde date despre *Hamlet* pe scena Naționalului clujean (primul, în nov. 1922, cu Zaharia Bârsan), o fișă „biospectografică" Vlad Mugur, versiunea scenică a piesei, conversații cu regizorul, câteva cronici, trei portrete, mărturii ale actorilor și, ceea ce e mai emoționant și inedit, însemnări sub formă de jurnal ale zilelor de pregătire a spectacolului, cu detalii despre conturarea lui surprinzătoare – „Ce-ar fi să vă fac un *Hamlet?"* de Ion Vartic și „Memorialul repetițiilor" de Roxana Croitoru. Reconstituirea acelor zile unice însuflețește un film inestimabil al cărui erou shakespearean e însuși Vlad Mugur, zâmbitor și magician, dispus să surprindă lumea cu creația lui – „Secretul spectacolului e ca în fiecare scenă să se întâmple altceva decât se așteaptă spectatorul". Gânduri, căutări, soluții, particule de vrajă între regizor și actori, toate prefigurând o personalitate sigură pe viziunea sa inedită și îndrăzneață, către care i-a îndreptat cu rigoare și finețe contaminantă. „Spectacolul meu e un vis", spunea și parcă nici un vis n-a fost mai fermecător. „Și atunci acest simțământ discret de mister trebuie să se răsfrângă în tot... așa cum e viața noastră frumoasă când descoperim necunoscutul acesta pe care-l descoperim de fapt atât de rar", îi mărturisea Roxanei Croitoru. „Am învățat ce înseamnă să te emoționezi rațional", declară Elena Ivanca. „Voia să audă rostirea clară, intenția clară să iasă din creierul și din gura noastră", precizează Melania Ursu, aspect neglijat de mult în spectacolele noastre moderne. „Cu Vlad s-a dus, din teatrul românesc, o civilizație

a teatrului", constată cu durere Anton Tauf, iar un fost secretar literar, învestit în funcție pe vremea directoratului său de acum treizeci de ani, Justin Ceuca, găsește poate cel mai adecvat titlu pentru o mărturie: „Nedespărțirea de Vlad Mugur".

Excesiv de superstițios, nu suporta cifra 13. Îi spunea, la nevoie, 12 bis. Observ însă că destinul i-a fost marcat de cifra 22. S-a născut la 22 iunie 1927 (de Sânziene), la 22 martie 2001 a început repetițiile cu *Hamlet* la Cluj, a prezentat avanpremiera în 22 iunie (exact în ziua de naștere, la 74 de ani, ca „un vis în noaptea miezului de vară"), la 22 iulie moare la München. Cu opera desăvârșită. Care, poate, s-a iscat dintr-o imagine și o premoniție, mărturisite cu doi ani în urmă Floricăi Ichim în cartea sa *La vorbă cu Vlad Mugur:* „De curând, mă-ntorceam plictisit, eu care nu mă plictisesc niciodată, de la Salzburg spre München. Acasă m-am aruncat în fața televizorului. Pe ecran, câteva perechi de tineri în doliu dansau și cântau în coșciuge, se căsătoreau în morminte. Dacă tot mă-ntorc mereu, poate mi-a fost dat să și mor la München. Ce frumos ar fi să mor, căsătorindu-mă, dansând cu soția mea pe morminte!".

Marina CONSTANTINESCU

Luciditate și febră*

Trebuie spus de la început un lucru care vorbește despre prețuire, respect și generozitate în teatru, ceva mai evident cu ani în urmă și din ce în ce mai greu de găsit astăzi. Un creator veritabil ar trebui să aibă dimensiunea artistică și umană mai sus amintită, acea boierie care te ajută să înțelegi că lumea n-a început și nu se termină cu tine, că prietenia și comunicarea în această profesiune sunt esențiale. Colecția „Maeștri" s-a născut și crește în continuare datorită regizorului, pedagogului și importantului om de teatru care este Valeriu Moisescu. El a inventat această serie ca un intelectual semn de omagiu față de artiștii fundamentali în existența istoriei teatrului și spectacolului, care au marcat un fel de a gândi, de a face, de a primi această artă. Primul volum a fost dedicat personalității lui Radu Penciulescu. Al doilea, care ne oferă acum un prilej de popas, îl introduce în galeria maeștrilor pe regizorul Crin Teodorescu. O alegere surprinzătoare, în primă instanță, și pentru faptul că n-a fost o persoană epatantă, prea puțini au făcut exercițiul de a-i menține prezentă aura și, nu în ultimul rând, din cauza dispariției sale în 1970. Chiar condițiile neclare, și încă neelucidate, ale morții sale, anii de detenție executați (1958–1963) pe la Văcărești, Rahova, Jilava, Poarta Albă au forțat aducerea unui soi de tăcere în jurul numelui său. Generații întregi de actori, de regizori habar n-au cine a fost și ce a făcut. Ideea de a-l scoate în lumina cunoașterii noastre mi se pare nu doar nobilă, ci și reparatorie, moral și estetic.

---

* Volumul *Crin Teodorescu* din cadrul colecției „Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX", colecție editată de Centrul de Studii și Experimente Teatrale „Crin Teodorescu", Catedra de Regie Teatru, Scenografie și Coregrafie din UNATC București (coordonată de prof. univ. Valeriu Moisescu), ar fi trebuit să se lanseze joi, 29 noiembrie, în cadrul Festivalului Național de teatru „I.L. Caragiale", ediția 2001. Din cauza unor disfuncții lezante, Senatul UNATC a hotărât să amâne lansarea pentru altă dată și, mai ales, pentru alt spațiu mai apropiat spiritului cărții. (*N.R.*)

Citind, descoperi figura unui om extrem de studios. Refacerea acestui destin artistic este un tip de investigație culturală, este o provocare imensă, o chemare a informațiilor și conexiunilor personale, o revelare a unei personalități despre care se vorbește atât de puțin, deși a însemnat mult, cu care eu n-am avut nici-un contact direct, n-am văzut nimic din ce a pus în scenă. Munca extraordinară a echipei redacționale de a strânge, de a cerceta dosare de cronici, de a selecta fragmentele semnificative, de a găsi schițe de decor, pagini din caietele de regie, din jurnalul lui Crin Teodorescu îi aduce cititorului starea de cufundare într-o lume foarte densă și într-un fel bizară. Crin Teodorescu a fost un om și un artist bântuit de profesia sa, preocupat de asta necondiționat, un intelectual subțire care a cultivat ideea și noțiunea de „actor-intelectual" (atât de depreciată astăzi), un teoretician cu vocație, modern, elaborat și riguros în concepte, la curent cu tendințele, direcțiile și modele timpului său. Inițierea în lumea lui Crin Teodorescu se produce cu publicistica sa acută, pregnantă, continuă cu o suită de declarații și interviuri, cu munca istoricului de teatru, a cercetătorului pentru a se împlini cu universul spectacolelor puse în scenă la Brăila, Galați, Iași, Cluj, la Teatrul Mic, Teatrul de Comedie și Teatrul Bulandra. Zona de cercetare pare să aibă ceva din ponderabilitatea lui Grotowski. Scenografia era un element vital, o componentă decisivă, o expresie a rafinamentului pe scenă. În 1965 lucra *Vară și fum* la Iași. Scenografia era semnată de Paul și Maria Bortnovski, ca și la *Din jale se-ntrupează Electra* (Iași, 1966), apoi la Bulandra, în 1968, *Victimele datoriei,* cu Paul Bortnovski. La Teatrul Mic a făcut, în 1965, *Jocul ielelor,* Camil Petrescu fiind unul dintre scriitorii care l-au fascinat și incitat totodată, decorul și costumele au fost realizate de Teodor Constantinescu, iar *Lungul drum al zilei către noapte* de la Cluj poartă gândul scenografic al lui Liviu Ciulei (1968), ca și *Harfa de iarbă* de la Bulandra din 1970. Asta da familie artistică și spirituală! Gina Patrichi, Clody Bertola, George Constantin, Ștefan Bănică, Virgil Ogășanu, Silvia Ghelan, G. Ionescu-Gion, Leopoldina Bălănuță, Mircea Albulescu, Dorin Varga, Constantin Codrescu, Ștefan Sileanu, Costel Constantin, George Motoi, Emil Botta, Florian Pittiș, toți aceștia și mulți alții s-au întâlnit cu Crin Teodorescu în distribuții, în roluri, în spectacole cu amprentă, în partituri pentru care au fost elogiați realmente. Privesc fotografiile-document și văd o lume în mișcare, puternică, văd dorința de a face ceva valoros, de a lăsa urme de nește rs, dincolo de trecerile lor pământești. Formidabil!

Drumul descoperirii mele merge de la scriitură și filosofia ei, prin reintroducerea în circuit a mărturiilor depuse de cronici, la refacerea mentală a unor scene, relații, trasee actoricești, interpretări, stări, discuții din repetiții și din spectacolele lui Crin Teodorescu, medicinistul, filosoful, regizorul, scriitorul, un spirit creator și enciclopedic deopotrivă. In loc de final, un deziderat, o confidență, o emblemă a complexității și modernității acestui spirit. Reproduc pagina 300 a cărții:

„1. [...] mi-aș dori să pot înființa un mic laborator de teatru – un studio de 102 locuri – unde, împreună cu câțiva pasionați, să pot exprima câteva idei pe care le am în cap privind acest lucru.

2. Întrucât nu am certitudinea că în 1967 vor fi coapte condițiile obiective pentru înfăptuirea dezideratului nr. 1, mă voi mulțumi, de data asta, cu mai multe șanse de realizare, să aștern pe hârtie ceea ce am în cap: voi publica la Editura Meridiane un volum despre condiția estetică a actului teatral, volum intitulat *Luciditate și febră,* pentru că pornește de la gândurile lui Camil Petrescu, luciditate și febrilitate."

Natalia STANCU

Două cărți despre Teatrul TV de Constantin Paraschivescu: „Cavaler fără iluzii – PETRE SAVA BĂLEANU"

Într-un moment care nu este prea propice teatrului TV și care nu este, de fapt, favorabil culturii pe canalele televiziunii, larg deschise kitsch-ului, Teatrul TV beneficiază de o dublă legitimare a valorilor sale afirmate în cei 45 de ani de existență. Este vorba de două cărți recent apărute. Una dintre ele informează și familiarizează cu istoria domeniului, face cronica nașterii și a dezvoltării evenimentelor care l-au ilustrat, prezintă principalele personalități creatoare. Alta este consacrată unei personalități-far, cu atât mai luminoase cu cât a reunit în propria-i ființă talentul, cultura, dăruirea și mari calități umane. Ambele sunt semnate de ***Constantin Paraschivescu,*** publicist și cercetător care are avantajul de a împleti instrumentele criticului și istoricului cu cele ale martorului până la un punct implicat în creația de „profil" – căci a lucrat în Televiziunea Română de prin 1967.

Cea mai incitantă la lectură este *„Cavaler fără iluzii – Petre Sava Băleanu".*

Cine este, cine a fost Petre Sava Băleanu? Cine era creatorul cu al cărui nume ne familiarizaseră genericele de prin '60–'70? Cine era omul atras de Ibsen și ce drame profunde a avut?

Petre Sava Băleanu este unul dintre pionierii începuturilor Teatrului TV la noi, încă de pe vremea când Studioul se afla în strada Molière, iar redacția pe str. Berthelot, și este unul dintre animatorii de referință – care a creat spectacole de calibru artistic și spiritual și de profundă emoție, montări în care a propus soluții deosebite, ce țin de înnoirea artei scenice și de explorarea specificității limbajului teatral și de TV.

Aflăm că s-a născut la Văliug, o comună spre munții din apropierea Reșiței, fiind un bănățean provenit dintr-o mamă săsoaică (și instruită) și un tată oltean, tâmplar ebenist, venit la lucru în zonă prin anii '20. Nivelul de civilizație și cel al vieții culturale a regiunii, pasiunea pentru lectură a mamei (pe care a adorat-o toată viața, cu atât mai mult cu cât tatăl li s-a părut amândurora tiranic) s-au transmis vizibil în orizontul și în stilul de viață al tânărului.

După un liceu (comercial) din Reșița, el a contrariat așteptările tatălui, care-l visa preot, și s-a înscris la Institutul de Teatru din București – la regie. A fost studentul preferat al profesorului Ion Șahighian, fiind coleg cu Lucian Giurchescu, Margareta Niculescu, Horea Popescu, Ștefan Lenkish, Iosif Bâta, N. Frunzetti. O promoție ce ieșea „la rampă" într-o perioadă de „luptă aprigă" cu mentalitățile rigide, obstrucționiste, dar care coincidea cu începutul unor mari înnoiri ale repertoriului și ale expresiei artistice.

Tânărul de statură mijlocie, firav, cu ochelari fumurii, care era foarte retras, închis, discret, cu un aer de timiditate, dar mai degrabă rezervat, studios și reflexiv, va deveni după absolvire regizor de teatru radiofonic. Aici va realiza *Macbeth* cu Emil Botta și Marietta Anca, *Cercul de cretă caucazian* de Brecht (pentru care a făcut însă un scenariu propriu), o piesă de Hauptmann *(În amurg),* pe care a tradus-o, fiind „de acasă" vorbitor de germană (ceea ce i-a ușurat și însușirea limbii engleze).

Devenit membru al tinerei TVR și, repede, șef al regizorilor și al emisiunilor culturale, Petre Sava Băleanu se impune prin seriozitate și profesionalism, dublate mereu de o mare civilitate și omenie (a rămas un șef iubit sau, oricum, „neînjurat"). Într-un climat în care în arta scenică românească se declanșaseră „reteatralizarea teatrului" și promovarea autonomiei regizorale, Petre Sava Băleanu participă la lărgirea și diversificarea repertoriului și la spectaculoasa

afirmare a unor soluții de identitate și specific TV și creează o echipă valoroasă. Ne-au rămas de la el, prin ecoul în suflete, pe retină sau chiar conservate ca prin minune în Arhivă, spectacole deosebite – *Inspectorul de poliție* de J.B. Priestley, *12 oameni furioși* de Reginald Rose, excepționale montări ale unor piese de Ibsen *(Rața sălbatică, John Gabriel Borkman)* sau de Cehov, Čapek; *Corupție la palatul de justiție* de Ugo Beti, *Ifigenia în Taurida* de Paul Everac (cu Gina Patrichi), *Surorile Boga* de Horia Lovinescu etc.

Cu vremea, Petre Sava Băleanu a fost și s-a simțit marginalizat. A fugit cât a putut de des din TVR la diverse teatre din țară: Petroșani, Pitești, Baia Mare etc. – unde spectacolele i-au ieșit când mai bine, când mai puțin revelator. S-a ales cu reala considerație a celor cu care a lucrat. S-a ales cu prietenii durabile din partea unor actori la a căror consacrare a contribuit (Ileana Focșa) sau care s-au atașat de el pur și simplu.

A murit la 48 de ani, în chip surprinzător. O faimoasă teleastă, prietena lui o vreme, spune că i s-a administrat un medicament contraindicat diabeticilor (maladie pe care și-o ignora). Dar Manase Radnev, cu care se încheie lista evocărilor, afirma că „n-a mai vrut să trăiască, de fapt s-a sinucis în felul lui discret și demn", consecință a „gravei și iremediabilei lui decepții" – profesionale înțelegem. Versiune cu atât mai tulburătoare cu cât acest om, care pierduse voința de a mai rezista și a mai lupta, avea un apartament aranjat de el cu un gust deosebit și o casă care îl aștepta la Văliug, părea atras de femei interesante (poate „suflete" prea „tari" pentru echilibrul lui) și mai ales avea un idol – mama sa, pe care o adora și pe care o gratula cu daruri, încercând să o compenseze pentru eroismul ei cotidian, alături de un soț mult prea autoritar.

Pentru mine, cartea despre Petre Sava Băleanu a însemnat o dublă descoperire: atât a omului și artistului bănățean, cât și a colegului nostru care îi relevă virtuțile și îi explorează dramele.

Îl vedeam pe Constantin Paraschivescu o fire foarte blândă și relativ calmă – or, iată, înțelegem că Titel, cu aerul lui atoateîndurător, disimulează nu doar mari sensibilități, ci și destule suspiciuni, furii refulate, rezerve, resentimente, judecăți foarte severe. Și aceasta fie că e vorba de „chestia" cu negativii și pozitivii, deci de canonul proletcultist și de cel al realismului socialist; fie de practicile cenzurii și ale „orientării" ideologice, care i-a scos peri albi, fie de „lipsa de caracter" a oamenilor puși pe carieră politică.

Îl bănuiam un timid, dar, iată, cartea îi arată destule orgolii active și tenace. Vaga ironie cu care Petre Sava Băleanu îi spunea „cronicarul" l-a făcut ca, odată, la Petroșani să refuze, fără explicații, amabila invitație la masă a acestuia. Trebuie să spunem însă că în cazul lui Titel Paraschivescu tot răul e spre bine. Cartea scrisă acum este un mod de „a se plăti" pentru gestul de atunci (pe care i l-a amendat și paradoxala situație de a fi tocmai el cel trimis de instituția Televiziunii la înmormântarea de la Văliug, cu sarcina de a rosti cuvenitul panegiric).

Constantin Paraschivescu reușește admirabil în *Cavaler fără iluzii – Petre Sava Băleanu* – editată de Revista „Teatrul Azi" (Supliment) – să contureze personalitatea creatorului la care se referă, să dovedească valoarea de „viziune" integratoare și subtilă actualizare a operelor sale; să reliefeze noutățile de limbaj la incidența teatrului cu exigența camerei. Pentru aceasta C. Paraschivescu face pătrunzătoare analize ale universului operelor inspiratoare (Cehov, Strindberg, Ibsen) și ale modului original al abordării lor, precum și fine analize ale valorilor lor de adevăr, atmosferă și sensibilitate.

Și, nu în ultimul rând, el însuși un foarte talentat portretist, a știut să provoace evocări și caracterizări memorabile ale lui Petre Sava Băleanu, ale vieții de pe platou în anii '60–'70 – semnate de Ilinca Tomoroveanu, Teodora Dinulescu, Dan Damian, Ion Focșa, Ion Săsăran, Sofia Șincan, Vasile Celmare, Alexandra Orban, Ioana Prodan, Dorel Dorian ș.a.

„Exploratori la Polul Visului 1957–2001 Teatrul Național de Televiziune prezintă..."

„La cei 45 de ani pe care îi împlinește, Televiziunea Română are deja o istorie, este matură, poate și trebuie să-și păstreze un loc aparte în peisajul audiovizual românesc" – afirmă pe bună dreptate, dar nu știm cu ce șanse de reușită pe viitor (mai ales în privința „culturii media"), Ioana Prodan, redactor-șef.

Istoria Teatrului TV, devenit Teatrul Național de Televiziune, este constatată acum într-o carte, *Exploratori la Polul Visului (1957–2001),* semnată de ***Constantin Paraschivescu.*** El își propune să jaloneze, apelând la *Programul radio* din 1957–58, la ziare, mărturisiri de credință, pagini memorialistice, descrieri de spectacole, portrete de realizatori – afirmarea și devenirea acestei (cândva) importante „instituții în instituție" care a fost Teatrul TV.

Este „imaginată" prima seară de teatru – din vremea când TVR își transmitea programele în mod experimental, mai întâi o dată pe săptămână, apoi de două ori. (Autorul invocând și „fenomenul originar": cea dintâi emisie de teatru TV din lume, care s-a petrecut într-un studio improvizat în Marea Britanie, la 10 septembrie 1929, urmată de transmiterea unei piese de Pirandello.) Aflăm astfel că miraculoasa „cutiuță cu imagini" s-a animat la noi la 31 decembrie 1956 și că prima transmisie cu carul de reportaj (de la Teatrul Național, cu *Ziariștii* de Al. Mirodan) se producea la 23 mai 1957. Și că după alte câteva transmisii, cel dintâi spectacol propriu se confrunta cu publicul la 10 august 1957 (era vorba de o piesă într-un act de Noe Smirnov, în regia Georgetei Tomescu).

Începea într-un domeniu fără tradiție – un lung drum al căutării identității individuale –, astfel că dacă Nicolae Motric a fost preocupat de autenticitatea interpretării și alternanța cadrelor în decupaj, tânărul Lucian Pintilie (care susține că a fost dat afară din TV!) s-a impus prin îmbinarea mijloacelor specifice TV, de studio și de film.

Și așa s-a ajuns, în 8 luni, la aproape 20 de spectacole de teatru în 1957 și la aproape 60 în 1958, echipa de realizatori incluzând treptat și pe P.S. Băleanu, Letiția Popa, David Esrig, D. Cihodaru, Vlad Bâtcă ș.a.

„Cel mai important moment teatral al acestor ani, pe care l-aș numi eveniment – afirmă C. Paraschivescu – a fost spectacolul cu piesa lui Priestley *Inspectorul de poliție.* Aici regizorul Petre Sava Băleanu a pus în valoare o idee specifică de teatru TV, dincolo de alternanța mijloacelor de studio și film, și anume *substiuirea personajului principal, Inspectorul,* de către camera de luat *vederi,* în cea mai mare parte a spectacolului. «Inspectorul este conștiința oamenilor», spune interpretul principal Fory Etterle, «de aceea nici nu e necesar să se vadă, prezența mea în cadru va fi foarte redusă. În schimb va fi prezentă vocea...»"

Sunt propuse atenției și preocupările de diversificare a repertoriului, a tipurilor de spectacole (medalioane, documentare despre dramaturgi etc.), dar mai ales contribuțiile regizorilor din câteva generații la valoarea artistică și la prestigiul public al montărilor TV. Și aceasta – chiar în contextul (bine fixat de C. Paraschivescu) în care teatrul nostru (în general) „intrase într-o fază de nuanțări și reconsiderări, eliberându-se de tutela dogmatismului ideologic și a realismului socialist". Au contribuit la aceasta – pe lângă directorii de scenă amintiți – Letiția Popa (cartea reproduce pagini din caietul ei de regie la *Faust* de Marlowe), Cornel Todea, Cornel Popa și, mai târziu, Olimpia Arghir, Tudor Mărăscu, Al. Tatos, Petre Bokor, Domnița Munteanu, Dan Necșulea, precum și colaboratori cu talent în spațiul

audio-vizualului (Dinu Cernescu, Sorana Coroamă-Stanca, Horea Popescu, George Teodorescu și nu în ultimul rând Geo Saizescu cu *Ciuta* de V.I. Popa, și azi de referință!).

„Exploratori la Polul Visului" (titlul care constituie o parafrază la afirmația lui Bergman „Filmul, când nu e document, e vis") include interesante mărturii de creație, cronici, referințe la ciclul „Istoria teatrului prin spectacol", la „Integrala Shakespeare"; o listă a Telerecitalurilor, a spectacolelor preluate și înregistrate, precum și cronologia montărilor proprii.

Volumul (al cărui editor coordonator a fost Anda Orban) susține discursul evocator și critic și prin argumentul ilustrațiilor din fototeca Redacției de teatru și din Arhiva Multimedia a TVR (pusă la punct de Mihaela Crețulescu).

Claudia LIPAN

Avem un teatru, ce facem cu el?

Întotdeauna când mă gândesc la monografii mă plictisesc. Mă plictisesc înainte de a mă apropia de ele. Aceeași convingere o aveam și când a apărut monografia Doinei Papp despre Teatrul Nottara. Am fost pusă față-n față cu o carte cu nume frumos – *Viața pe o scândură.* Recunosc, un nume ca acesta m-a tentat să o răsfoiesc; și am citit-o dintr-o suflare... Pentru că, de fapt, Doina Papp nu a scris o monografie. Și-a amintit prin oameni de oameni. Ca și cum, într-o bună zi, s-ar fi întâlnit la aceeași masă Alexandru Paleologu, Ion Dichiseanu, Olga Tudorache, mulți, foarte mulți actori ai Teatrului Nottara și ar fi vorbit despre oameni și epoci. De pildă, despre simțul lui George Vraca, sau despre tatăl Liei Șahighian, despre farmecul lui Cristea Avram, sau harul lui George Constantin; despre ochii mari ai Gildei Marinescu, sau atelierul de la mansardă al fotografului Nicu Șvaico; despre tristețile lui Dan Micu, sau insomniile lui Alexandru Dabija... Despre mulți dintre cei pe care îi putem privi în fotografiile minunate ale acestei cărți (unele, probabil, ieșite, poate, chiar din mâna lui Nicu Șvaico!). Istoria unui teatru și a unor oameni care au știut să își poarte mai departe povestea. O poveste ce lipsește multor teatre, care nu mai apucă să fie tălmăcită de cei ce le trec zilnic poarta. Doina Papp a strâns mărturiile unei valoroase arhive și a aprins câte un reflector deasupra pieselor care, începând cu anii '40, au umplut cu mult har artistic scena ce astăzi poartă numele unuia dintre cei mai mari actori români. La început a fost Teatrul Armatei. Și câți dramaturgi nu și-au legat destinul de acest nume! Câți nu au stat zile întregi lângă actori, regizori, scenografi, tehnicieni, pentru a scoate la rampă în fața unui public dornic de spectacole, câte o premieră? Au trecut anii când spiritul aristocrat al lui Horia Lovinescu propunea o dramaturgie abstractă; au trecut anii când Valeriu Moisescu se întâlnea din când în când cu profesorul său, Sebastian; au trecut și anii când se desfășura pe scenă viața Sarei Bernhardt. Au trecut anii... Dar au venit „vicleniile" inconfundabile ale lui Horațiu Mălăele, jocul de-a râsu-plânsu al lui Ștefan Iordache, musicalurile în rândul cărora se angaja regizorul Gelu Colceag și câte altele... O pagină nu ține locul unei vieți pe scândură; și nici a unei mărturii cu nume frumos. Este meritul Doinei Papp de a redeschide întrebarea din titlu, de care se leagă destinul oricărui act artistic, de a toarce cu multă căldură firul timpului și de a ne învăța verbul aducerii aminte – cumplit de necesar gramaticii teatrale!

DIN LUME

Irina IONESCU

Probleme de identitate

Alte două spectacole incitante prezentate anul trecut la Edinburgh International Festival au aparținut companiei flamande de teatru *De Onderneming, Antwerp* – companie aflată pentru prima oară în turneu în Marea Britanie. Fără să apeleze la ajutorul unui regizor și nedepășind un număr minim de repetiții, membrii companiei – Carly Wijs, Robby Cleiren, Ryszard Turbiasz și Günther Lesage – au propus o dramatizare în două părți/spectacole după trilogia de romane *The Notebook* (1986), *The Proof* (1988) și *The Third Lie* (1991) aparținând scriitoarei Agota Kristof. Spectacolele au purtat titlurile primelor două romane din trilogie.

În privința reprezentării, actorii au ales să folosească un stil nonrealistic, de sorginte brechtiană, cu elemente postmoderne precum fragmentarea spectacolului în scene scurte și foarte concentrate.

Dramatizarea companiei *De Onderneming, Antwerp* este prima realizată vreodată după opera Agotei Kristof, autoare cunoscută în Europa, în special, în spațiul țărilor de limbă franceză și germană, unde cele trei romane ale sale s-au bucurat de recunoașterea publicului și a criticii, primind chiar (în 1988) *Premiul Moravia pentru Literatură*.

Născută în vestul Ungariei, la Csikvánd, în 1935, Kristof a început să scrie poezie pentru diverse reviste literare încă din adolescență. În timpul celui de-al doilea război mondial se mută împreună cu părinții în micul oraș istoric Köszeg, lângă granița austriacă, loc care îi va inspira mai târziu trilogia romanelor amintite. În 1956 este nevoită să părăsească Ungaria din cauza orientărilor politice antisovietice ale soțului ei. Cu un copil de patru luni, un biberon, câteva haine și două dicționare străbat ilegal granița cu Austria și primesc statutul de refugiați, pentru ca mai apoi Universitatea Neuchâtel din Elveția să-i ofere soțului său o bursă de studii în domeniul

biologiei. S-au stabilit în Elveția, unde locuiesc și astăzi.

Ca scriitoare de limbă franceză, Kristof a debutat cu piese de teatru, gen care, mărturisește autoarea, i se pare mai puțin complicat decât romanul. Dacă la început numai companiile de teatru de amatori își manifestau interesul pentru piesele sale, acestea au început să atragă atenția treptat și mediilor profesioniste din Germania (în stagiunea 1993–1994, s-au jucat simultan la Hanovra, Hamburg și Stuttgart), Franța sau Olanda, în timp ce în Japonia au fost publicate în volum. Cu toate acestea, faima internațională i-a fost adusă de publicarea celor trei romane.

Subiectul (cu oarecare tentă autobiografică) trilogiei este foarte simplu: în timpul celui de-al doilea război mondial, o mamă este nevoită să-și abandoneze fiii, gemenii Lucas și Claus, în vârstă de nouă ani, în casa bunicii acestora pentru că nu-i mai putea hrăni. Bunica – avară și brutală – neglijează creșterea copiilor, dar are pretenția ca aceștia să o ajute la întreținerea casei și a grădinii. În aceste condiții, frații încep să-și dezvolte diverse mecanisme de supraviețuire, cum ar fi antrenamentul zilnic pentru reprimarea simțurilor – foame, frig, durere și pentru cultivarea voinței. Cântă la acordeon prin baruri pentru a supraviețui, îl șantajează pe vicarul satului, învață singuri să citească cu ajutorul unei *Biblii* vechi și al unui dicționar, rămân singuri pe lume, războiul continuă, iar ei își notează într-un jurnal toate experiențele prin care trec, pentru ca mai apoi, exact acest jurnal să se întoarcă împotriva lor. Prin sacrificiul propriului tată, împins de cei doi să treacă granița direct printr-un teren minat, unul dintre ei se salvează, ajungând în lumea liberă, în timp ce al doilea rămâne să trăiască, în continuare, în casa bunicii. Urmează apoi regăsirea, necazuri cu poliția care îi bănuiește că și-ar fi inversat actele de identitate ș.a.

În montarea romanelor, compania *De Onderneming, Antwerp* reușește să depășească – în general – pericolul plictisirii publicului, deși lucrează doar cu patru actori și câteva obiecte de recuzită. Raportul scene narative–scene dramatice este și el echilibrat, spectacolul putând fi considerat din acest motiv extrem de flexibil.

Copiii sunt jucați de adulți, actorii schimbă și ei cu ușurință rolurile pe care le au, unele dintre ele chiar în semitravesti, pentru că nu se obosesc să lucreze prea mult asupra costumelor – bunica este jucată astfel, foarte bine, cu barbă și pantaloni, doar un șorț și o voce răgușită fiind suficiente pentru caracterizarea reușită a personajului. În plus, culisele se află chiar pe scenă, actorii așteptându-și rândul, costumându-se și aducând recuzita la vedere. Creații colective, experimentale *The Notebook* și *The Proof* spun o poveste foarte interesantă despre istorie, falsificarea istoriei și istoriile oamenilor obișnuiți striviți, de cele mai multe ori, de evenimente.

Religie, sex, gastronomie

Unul dintre sfaturile oferite cu oarecare insistență ziariștilor de către organizatorii lui Edinburgh International Festival 2001 a vizat spectacolul *Ricardo i Elena*, aparținând spaniolului Carles Santos, și suna în felul următor: „Nu-l întrebați ce înseamnă această operă suprarealistă, nu are nici un fel de importanță, încercați să vă bucurați doar de regalul vizual și muzical pe care îl oferă." La rândul său, Santos se explică: „Un muzician nu este întrebat niciodată ce înseamnă muzica lui. Eu sunt un muzician. Sensul nu este important, important este să vezi muzica în timp ce o asculți."

Născut la Valencia, „inima și sufletul Cataloniei", cum îi place să spună, Santos este un pianist concertist renumit în Spania, deținând totodată ca regizor și unul dintre primele locuri în avangarda artelor scenice. Compozițiile sale, extravagante și fabuloase, în același timp, la nivelul mijloacelor de realizare scenică, i-au adus rapid statutul

de favorit al circuitului festivalier internațional, el participând numai la Edinburgh de trei ori din 1996 și până anul trecut: prima oară cu *L'Esplendida Vergonya del fet mal fet* – o operă-circ în limba catalonă –, iar în 1998 cu *La Pantera Imperial* – un omagiu neconvențional (plin de nonsensuri reprezentate în numele suprarealismului) adus lui Bach, clasicul a cărui muzică a devenit ritual în viața lui Santos, acesta interpretând zilnic câteva opusuri din creația sa.

Anul trecut, publicul lui Edinburgh International Festival a putut urmări *Ricardo i Elena*, o operă satirică – bineînțeles, suprarealistă – la adresa miracolului vieții și a catolicismului, cântată din acest motiv în limba latină.

Deși neagă că ar fi vorba despre o operă autobiografică, se știe că părinții compozitorului se numeau chiar Ricardo și Elena, iar personajul principal feminin dă naștere în spectacol unui băiat care este crescut pentru a deveni muzician. Ceea ce pretinde Santos că reprezintă, în schimb, este realitatea existentă în Spania atunci când s-a născut și a început să studieze pianul – adică începutul anilor '50, perioada guvernată de Franco.

Compozitor, scenarist, regizor și chiar fotograf al producției, Santos (absolvent al Conservatorului din Barcelona) consideră regia un „alt instrument în orchestrație", motiv pentru care vizualizează muzica fără nici un efort, imaginiile fiindu-i de multe ori chiar mai puternice decât sunetele.

Creație muzical-teatrală, *Ricardo i Elena* este plină de situații scenice care provoacă involuntar râsul tocmai pentru că nu există nici un sens în ceea ce se întâmplă: piese gigantice de mobilier se luptă pentru supremație, un personaj folosește o bormașină pentru a se elibera din interiorul unui pian, un crucifix imens cade neașteptat direct în mijlocul aceluiași pian, folosit și pentru un dans orgasmic direct pe claviatură, în timp ce fundalul înfățișează imagini extrem de apetisante cu roșii, măsline verzi, crevete și alte salate din dieta mediteraneană.

Simțul umorului este o condiție absolut necesară pentru a gusta cât de cât spectacolul lui Santos. În plus, ca să nu pleci trântind ușa, simțindu-te ofensat ca spectator, desconsiderat de organizatori în ideea că ești un ignorant care acceptă orice, trebuie să nu fi un împătimit al spectacolului tradițional de operă. Altfel, cele cincisprezece lire sterline plătite pentru biletul de intrare și anumite fragmente ale reprezentației riscă să devină obiectul unei depresii foarte puternice, motiv de divorț ș.a., deși este anunțat de la bun început că „spectacolul conține scene care ar putea ofensa anumite persoane", în special din motive religioase.

Pentru cei obișnuiți, în schimb, cu videoclipurile și muzica pop promovate de Madonna șocul nu este foarte puternic, primând imaginile în ansamblul lor și mai puțin elementele care le compun.

Dincolo de această comparație posibilă (filmele lui Almodovar și Fellini se pare că au inspirat de asemenea spectacolul lui Santos), trebuie remarcată însă, în primul rând, tehnica vizualizării compoziției muzicale asemănătoare cu cea practicată de Stockhausen sau John Cage, artiști cu care Santos poate sta alături fără nici un fel de complexe de inferioritate.

Fără a avea un subiect povestibil, fiind construită din scene independente care se leagă între ele doar prin folosirea acelorași imagini și simboluri (crucifixul persistă obsedant în spectacol ca într-un coșmar religios), *Ricardo i Elena* este o operă care solicită o distribuție foarte bine antrenantă atât vocal, cât și fizic, pentru că acrobațiile nu lipsesc nici ele din acest amalgam. Alături de Santos, apar: Mariona Castelar Garriga, Antoni Comas, Ana Criado, Olivier Roustan, Valérie Salon, Claudia Schneder.

Spectacolul face senzație sau este contestat cu vehemență, dar nu trece, sub nici o formă, neobservat – atribut pe care a mizat de altfel și directorul artistic al Edinburgh International Festival 2001, Brian McMaster.

Margareta ANDREESCU

„HOMEBODY/KABUL", piesă premonitorie?

La ***11 septembrie 2001,*** ultima lucrare a americanului Tony Kushner, *Homebody/ Kabul,* intra în faza de repetiție, premiera ei mondială la Theatre Workshop din New York fusese deja fixată pentru 19 decembrie, iar prezentarea la Londra, la Young Vic, stabilită pentru primăvara anului 2002.

Tony Kushner face parte din pleiada intelectualilor activ angajați în contextul social-politic din Statele Unite, atitudine ce transpare, fără echivoc, și în creația sa artistică. În acest sens poate fi citată, de pildă, și piesa sa mai veche prezentată cu mult succes în 1993 pe Broadway, intitulată *Înger în America* (cu subtitlul „O fantezie homosexuală pe teme sociale"), în care tratează o problemă gravă, de stringentă actualitate: SIDA.

Dramaturgul scrutează cu aceeași rigurozitate și implicare activă scena politică mondială a zilelor noastre, evaluând posibilele urmări ale unor evenimente în curs, atât pe planul statelor în cauză, cât și pe cel uman. Din această perspectivă se va contura, începând din anul 1997, și ideea piesei *Homebody/ Kabul;* autorul nu plasează acțiunea în timp, în general nu aduce preciziuni. Dar într-un amplu interviu acordat ziaristului Robin Detje cu ocazia începerii repetițiilor, dramaturgul face următoarea mărturisire:

„Pe Clinton l-am susținut în multe împrejurări [...] când și-a îndreptat atenția asupra Afganistanului, a trimis rachete (*vara anului 1998 – n.n.).* În momentul acesta începe piesa mea".

Acțiunea este plasată la Londra, într-o ambianță familială, primul act fiind de fapt un lung monolog al stăpânei casei. Răsfoiește neglijent un ghid turistic despre Afganistan în timp ce divaghează pe teme cotidiene anodine. La un moment dat, lectura o prinde, află și comunică publicului date despre o cultură milenară, aspecte dintre cele mai diverse despre o țară necunoscută. Interesul ei și al privitorului cu care comunică cresc pe măsura lecturii.

În actul al doilea, spectatorii află că eroina a întreprins într-adevăr cândva, pe parcurs, călătoria în Afganistan. Soțul și fiica eroinei, care apar acum în scenă, relevă o stare de mare tensiune, îngrijorare, incertitudine fiindcă demersurile lor de a afla ceva despre soarta celei plecate rămân să plutească în vag. Nimic concret, nimic spus pe nume, dar realitatea unor rachete îndreptate asupra Kabulului și a revoltei nestăpânite a populației, căreia și eroina ar fi putut să-i fi căzut victimă, se face insidios simțită.

Informațiile de mai sus sunt un scurt extras din amplul interviu deja amintit, reprodus în traducere integrală în revista *Theater Heute* nr. 11, noiembrie 2001, intitulat „Să vedem ce mai urmează. Un american, nu în Kabul: Tony Kushner despre Afganistan, teatru politic, George Bush, multiculturalism trăit, stânga ridicolă – și noua sa piesă".

CALENDAR TEATRAL

IANUARIE

16 ianuarie – 130 de ani de la nașterea lui **Gordon Craig** (m. 19 iulie 1966). Lucrează în teatru ca actor, regizor și scenograf; au rămas notorii decorurile nonfigurative, de încărcătură simbolică, pe care le realizează pentru spectacolul cu *Rosmersholm* (Florența, 1906) și pentru *Hamlet* (Teatrul de Artă din Moscova, 1911). Craig a fost însă în primul rând un teoretician ale cărui idei vizionare au influențat profund evoluția teatrului european. Publică în Germania *Arta teatrului* (1905), iar în 1908 înființează la Florența revista *The Mask*, unde îi apare faimosul articol *Actorul și Supra-Marioneta*. Scrierile lui, dezvoltând teoriile lui Appia, promovează conceptul unui teatru antinaturalist, bazat pe ritm, mișcare, imagini vizuale. Craig susține deplina autonomie a spectacolului, visând o formă teatrală care să se întoarcă la izvoarele ei ritualice: un teatru eliberat de exigența reproducerii realului și înțeles ca viziune poetică, extaz, oficiere.

24 ianuarie – 270 de ani de la nașterea lui **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais** (m. 18 mai 1799), personaj aventuros, care a cunoscut deopotrivă prosperitatea și gloria, sărăcia și exilul. Ca ocupație secundară, Beaumarchais a scris câteva texte pentru teatru, dintre care două au cucerit o mare popularitate: *Bărbierul din Sevilla* (1775) și *Nunta lui Figaro* (1784). Pornind de la tiparul clasic al intrigii comice, el a creat un univers teatral viu, scânteietor, îndrăzneț. Sub paravanul peripețiilor ilare, este pus în discuție un întreg sistem social și sunt contestate privilegiile aristocrației.

28 ianuarie – Împlinește 60 de ani **Florin Mircea**, cunoscutul actor al Naționalului ieșean, pe scena căruia a interpretat numeroase partituri din repertoriul clasic și modern. Creația sa în rolurile Kaloșin și Anciughin din *Anecdote provinciale* i-a adus Premiul UNITER pentru cel mai bun actor al stagiunii 1994–1995.

30 ianuarie – 150 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI *ION LUCA CARAGIALE* (M. 9 IUNIE 1912).

FEBRUARIE

1 februarie – 130 de ani de la nașterea poetului francez **Paul Fort** (m. 1960). Adversar al naturalismului, el preconizează exploatarea resurselor poetice ale limbajului spectacular. Participând la ofensiva mișcării simboliste, Fort înființează în 1890 Teatrul de Artă: o instituție al cărei repertoriu se axa pe drama poetică și unde a activat marele regizor Lugné-Poe.

7 februarie – Împlinește 60 de ani scenograful **Helmuth Stürmer**. După o fertilă activitate în teatru și cinematografie, se stabilește în 1977 în Germania. Semnează scenografia la spectacole montate pe diverse scene europene, pentru ca după 1990 să reia colaborarea cu teatre din țară. Calitatea novatoare și marea forță plastică a decorurilor sale s-au remarcat în spectacole ca *Hamlet* (r. Dinu Cernescu, Teatrul Nottara, 1974), *Azilul de noapte* (r. Liviu Ciulei, München, 1976), *Maestrul și Margareta*, r. Andrei Șerban, și *Arden of Faversham*, r. Lucian Pintilie (ambele la Paris), *Bacantele* (r. Silviu Purcărete, Viena) etc. În ultimii ani, creează cadrul de bogat simbolism vizual al spectacolelor lui Vlad Mugur: *Livada de vișini*, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, *Așa este (dacă vi se pare)* și *Slugă la doi stăpâni*, la Teatrul Național din Craiova, *Hamlet*, la Teatrul Național din Cluj. Premiu UNITER pentru întreaga activitate în anul 2000.

10 februarie – 75 de ani de la moartea actriței germane **Agnes Sorma** (n. 17 mai 1865), care și-a cucerit celebritatea la Deutsches Theater din Berlin interpretând tinere eroine shakespeariene: Julieta, Desdemona, Ofelia. A jucat cu egal succes în piese de Grillparzer,

Goldoni, Hauptmann, Sudermann. O memorabilă creație a realizat în *Nora* de Ibsen, piesă ce figura constant în repertoriul numeroaselor sale turnee europene.

12 februarie – 140 de ani de la nașterea lui **Alexandru Davila** (m. 19 octombrie 1929), dramaturg și primul regizor român creator de școală. Ca director la Teatrul Național din București (1905–1909, 1912–1914), precum și în cadrul propriei companii teatrale (1909–1912), el acționează energic pentru reformarea artei interpretative, marcate încă de patosul declamator romantic. Sub influența naturalismului, el introduce un stil nou, în care predomină firescul, emoția interiorizată, jocul nuanțat și discret. Fără a ocoli piesele clasice, Davila preferă totuși dramele și comediile franțuzești de salon, care îi permit realizarea unor spectacole rafinate, în decoruri luxoase. Influența sa este decisivă pentru formarea noii generații actoricești.

– 100 de ani de la premiera dramei istorice ***Vlaicu-Vodă*** de Alexandru Davila la Teatrul Național din București, cu C.I. Nottara în rolul titular.

13 februarie – 125 de ani de la moartea lui **Costache Caragiale** (n. 1815), unul dintre primii și cei mai energici animatori ai teatrului românesc. Activitatea lui Costache Caragiale este strâns asociată cu procesul de trecere a actorilor autohtoni de la diletantism la profesionism. După un modest început la Botoșani (stagiunea 1838-1839), el înjghebează și conduce trupele de la Iași (1839–1844) și București (1844–1848), pentru ca în iarna 1849–1850 să pună temeliile teatrului românesc la Craiova. Revine apoi la București, unde domină viața teatrală până în 1855, când apariția lui Matei Millo îl eclipsează. Ca dramaturg, el surprinde în registru satiric ciocnirile între vechi și nou, tipologiile și moravurile proprii societății românești în ajunul revoluției pașoptiste (*Îngâmfata plăpămăreasă* – 1846, *O soaré la mahala* – 1847), iar în *O repetiție moldovenească* (1844) creionează cu un realism comic-amărui imaginea teatrului ieșean la începuturile sale.

26 februarie – 200 de ani de la nașterea poetului, dramaturgului și romancierului **Victor Hugo** (m. 22 mai 1885), figură proeminentă a romantismului francez. În prefața la *Cromwell* (1827), el formulează principiile dramei romantice, textul căpătând caracter de manifest. Perioada semnificativă a creației hugoliene în teatru se situează între 1830 și 1843, când compune *Hernani*, *Regele petrece*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Tudor*, *Angelo, tiranul Padovei*, *Ruy Blas*, *Burgravii*. Marile elanuri romantice și retorismul înflăcărat i-au asigurat dramei hugoliene o excepțională popularitate în epocă, pentru ca aceleași particularități s-o împingă într-un con de umbră mai târziu, când climatul cultural și exigențele publicului se schimbă.

29 februarie – 70 de ani de la nașterea regizorului și profesorului **Mihai Dimiu** (m. 15 iunie 1984). A absolvit I.A.T.C. în 1956, o dată cu „promoția de aur". Perioada cea mai fertilă a activității sale regizorale coincide cu efervescenta epocă a reteatralizării teatrului. A fost atras de dramatugia națională, care i-a prilejuit realizarea unor montări de răsunet: *Ultima oră* la Baia-Mare, *Tache, Ianke și Cadâr* și *Ferestre deschise* la Sibiu (ultimul spectacol fiind distins cu 6 premii la Decada dramaturgiei originale – 1961), *Gaițele* la Teatrul Giulești, *Fata Morgana* la Teatrul de Comedie. Din repertoriul universal, montează *Avarul* (Baia-Mare), *Moartea unui comis-voiajor* (Sibiu), *Puterea întunericului* (Teatrul Giulești), *Mașina de scris* (Târgu Mureș). Între 1962–1984, este profesor la I.A.T.C.; vocația sa pedagogică a contribuit la formarea unor regizori ca Aureliu Manea, Andrei Șerban, Ivan Helmer, Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză. Urmaș spiritual al lui Victor Ion Popa, Mihai Dimiu s-a implicat cu entuziasm în mișcarea de amatori și a manifestat interes pentru spectacolul folcloric, fiind un autentic animator al vieții teatrale sub toate formele ei.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

✣ **SALOANE CULTURALE** – coordonator **Sorana Coroamă Stanca**

* *19 decembrie*: „Seară de colinde", cu invitați speciali – Silvia Voinea, corul AS al Școlii de aplicație pentru muzici militare.

✣ *20 decembrie*: cu ocazia sărbătorilor Nașterii Domnului, a avut loc la Teatrul „Ion Creangă" un spectacol dedicat copiilor și actorilor în vârstă.

✣ *10 decembrie*: reuniunea comemorativă care a marcat centenarul actorului de teatru și film **Dorin Sireteanu,** cu proiecții și imagini video, reprezentând scene din activitatea sa artistică.

✣ *5 noiembrie*: s-a organizat o întâlnire pentru evocarea personalității scenografului profesor **Alexandru Brătășanu,** la 100 de ani de la naștere. Au vorbit cercetători, scenografi, regizori care l-au cunoscut, i-au fost studenți și colaboratori.

✣ *24 noiembrie–2 decembrie*: în cadrul Festivalului Național de Teatru „I.L. Caragiale", UNITER a asigurat relația cu mass-media.

✣ Ca partener al Centrului Cultural European, UNITER s-a ocupat efectiv de organizarea reprezentațiilor cu spectacolul ***Made in Romania,*** creat de **Dan Puric,** la a cărui realizare a participat și EUROTIN.

✣ **A.I.C.T. – SECȚIA ROMÂNĂ**:

* s-a semnat *Protocolul* între Ministerul Culturii și Cultelor din România (acad. Răzvan Theodorescu – ministru), Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (Ian Herbert – președinte) și Secția Română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (Ludmila Patlanjoglu – președinte) pentru *organizarea la București, în noiembrie–decembrie 2003, a Congresului Mondial al Criticilor de Teatru.* Manifestarea internațională se va desfășura sub patronajul Președinției României.

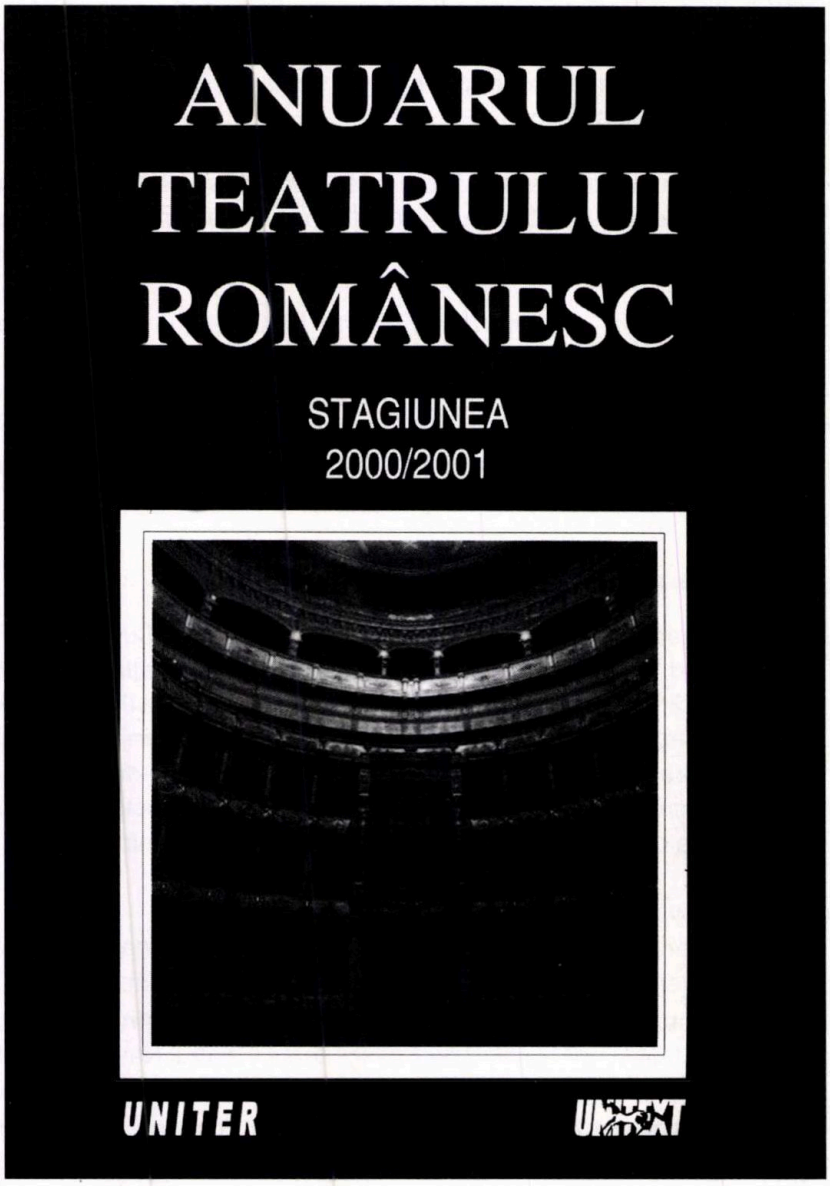
În cadrul Festivalului Național „I.L. Caragiale":

* a coordonat secțiunea de colocvii și dezbateri „Creatori și critici față în față" și secțiunea *Off*, dedicată teatrului independent;
* a acordat *Premiul Criticii* pe anul 2001 actorului **Sorin Leoveanu,** pentru rolul titular din „Hamlet" de Shakespeare (Teatrul Național Cluj-Napoca) și *Hlestakov* din „Revizorul" de Gogol (Teatrul Național din Craiova);
* s-au acordat *Premiile Speciale* ale Secției Române A.I.C.T. pentru cartea de teatru autorilor: **Florica Ichim, Doina Modola, Mircea Ghițulescu,**

Ștefan Oprea, Miruna Runcan, Alexandru Firescu, Constantin Gheorghiu, Oltița Cântec, Patrel Berceanu.

* a avut loc Adunarea Generală, la care a participat, ca invitat, Ian Herbert, președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru. Cu acest prilej s-a decis, prin votul membrilor prezenți, prelungirea mandatului, cu încă un an (până la data Congresului), a actualului Birou al Secției Române a A.I.C.T.

✣ **Editura UNITEXT** a publicat **ANUARUL TEATRULUI ROMÂNESC**



Revista TEATRUL AZI

a publicat ca supliment în seria

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC:

La vorbă cu VLAD MUGUR

Ursit scenei: MIHAI POPESCU

El, vizionarul: AURELIU MANEA

Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU

Cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU

Volumele pot fi procurate în teatre, holul Teatrului NOTTARA, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și prin numărul de telefon al redacției (666 34 52)

Dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei de specialitate

„Teatrul azi“,

puteți să vă abonați pentru anul 2002 la

TREZORERIA STATULUI – Sector 1, Cont 500 395 26662

sau la telefoanele:

666 34 52 (tel./fax) și 092 455 954 – Florica ICHIM

789 74 78 și 093 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Ultima apariție, dar nu cea din urmă, dintre volumele-supliment ale revistei noastre, cartea colegului TITEL PARASCHIVESCU:

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Cavaler fără iluzii

PETRE SAVA BĂLEANU

„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC" continuă.

Sunt în pregătire mai multe lucrări monografice sau autobiografice:
Alexandru Tocilescu, Gheorghe Dinică, Tompa Gabor, Marin Moraru, Silvia Ghelan, Margareta Baciu, Mihai Măniuțiu, Paul Bortnovski, Dan Jitianu, Marcel Iureș și ...

Coperta I: *Marius STĂNESCU* în „Cartofi prăjiți cu orice" de Wesker
Foto: Florin Biolan

Coperta II: *Carmen STĂNESCU și Damian CRĂȘMARU* în „Leul în iarnă" de William Goldman. Foto: Mihail Cratofil

Coperta III: *Bogdan ZSOLT și TOMPA Gabor* în „Sfârșit de partidă" de Beckett. Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Regizorul VICTOR IOAN FRUNZĂ*
Foto: Florin Biolan

SUMAR

2 Să ne amintim de *Nepotul lui Rameau*

7 Gellu Naum

20 Festivalul Național de Teatru

29 Memoria teatrului: Alexandru Brătășanu

38 La Teatrul „Ariel", un Gigi Căciuleanu

47 Interviu Marius Stănescu

54 Spectacole

96 Vești bune

97 Dinlăuntrul teatrului Bogdan Ulmu, Jurnal teatral

99 Noi, în lume

102 Cărți

109 Din lume

113 Calendar teatral

115 Info UNITER

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2002
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Maria HASCHI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:

Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI " S.A. București
ROMÂNIA

Sistemul calității certificat SR EN ISO 9001

1 ***Angajare de clovn***
de Matei Vișniec
la Akademietheater,
Viena, 1997

2 ***Tartuffe***
de Molière
Teatrul Thalia,
Budapesta, 1996

3 ***Regele Lear***
de Shakespeare
la Teatrul Vig,
Budapesta, 2001

4/5 ***Cântăreața chealã***
de Eugène Ionesco,
Teatrul Athenée –
„Louis Jouvet",
Paris, 2000

Foto: Patrick Fabre

6 ***Hamlet***
de Shakespeare
la Teatrul Național
Craiova, 1997

7 ***Troilus și Cresida***
de Shakespeare
la Teatrul Maghiar
de Stat Cluj, 1998

8 ***Așteptându-l pe Godot***
de Beckett
la Lyric Theatre,
Belfast, 1999

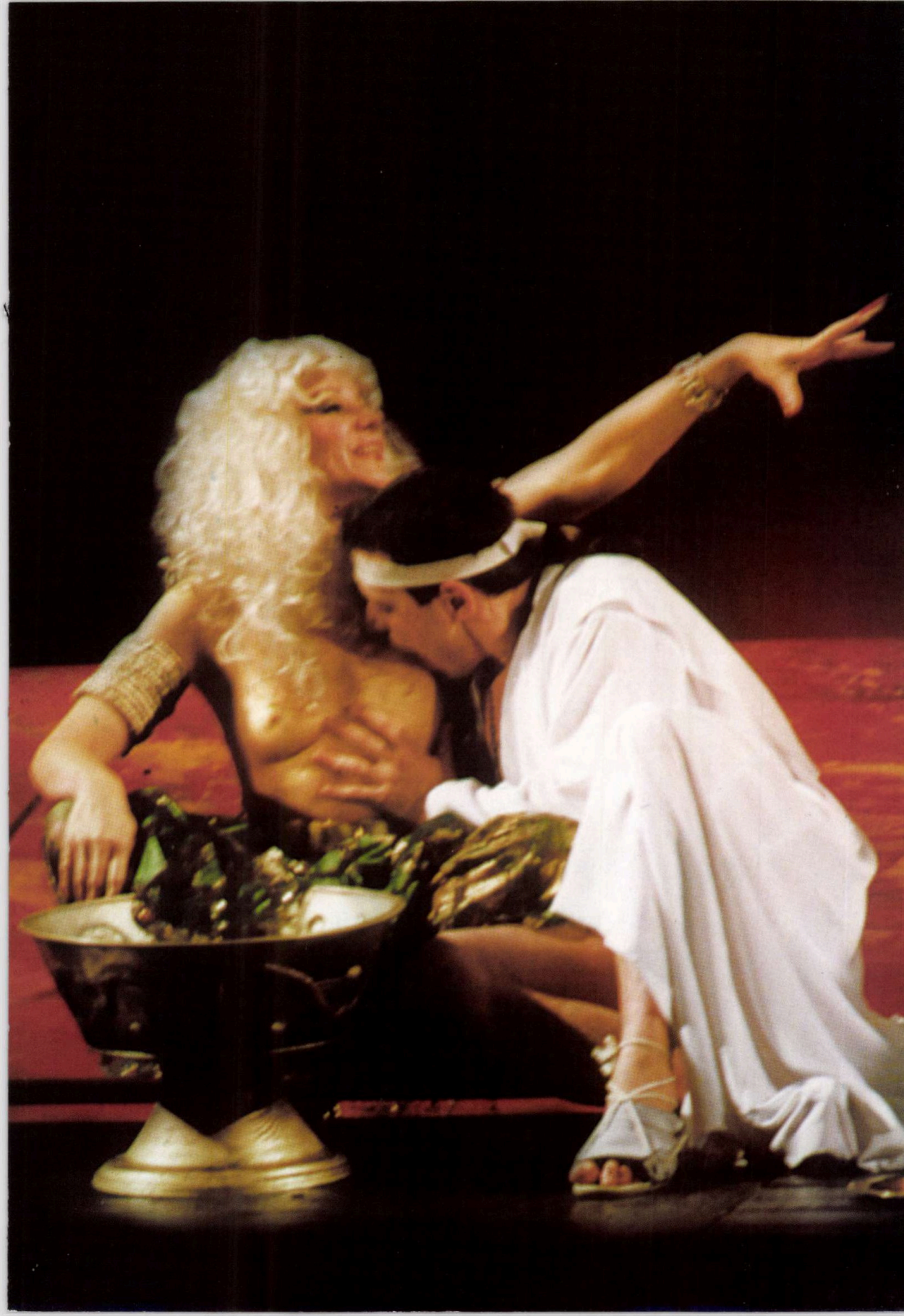
Imagini din spectacole semnate:

TOMPA GABOR

Albumul color al revistei

TEATRUL azi

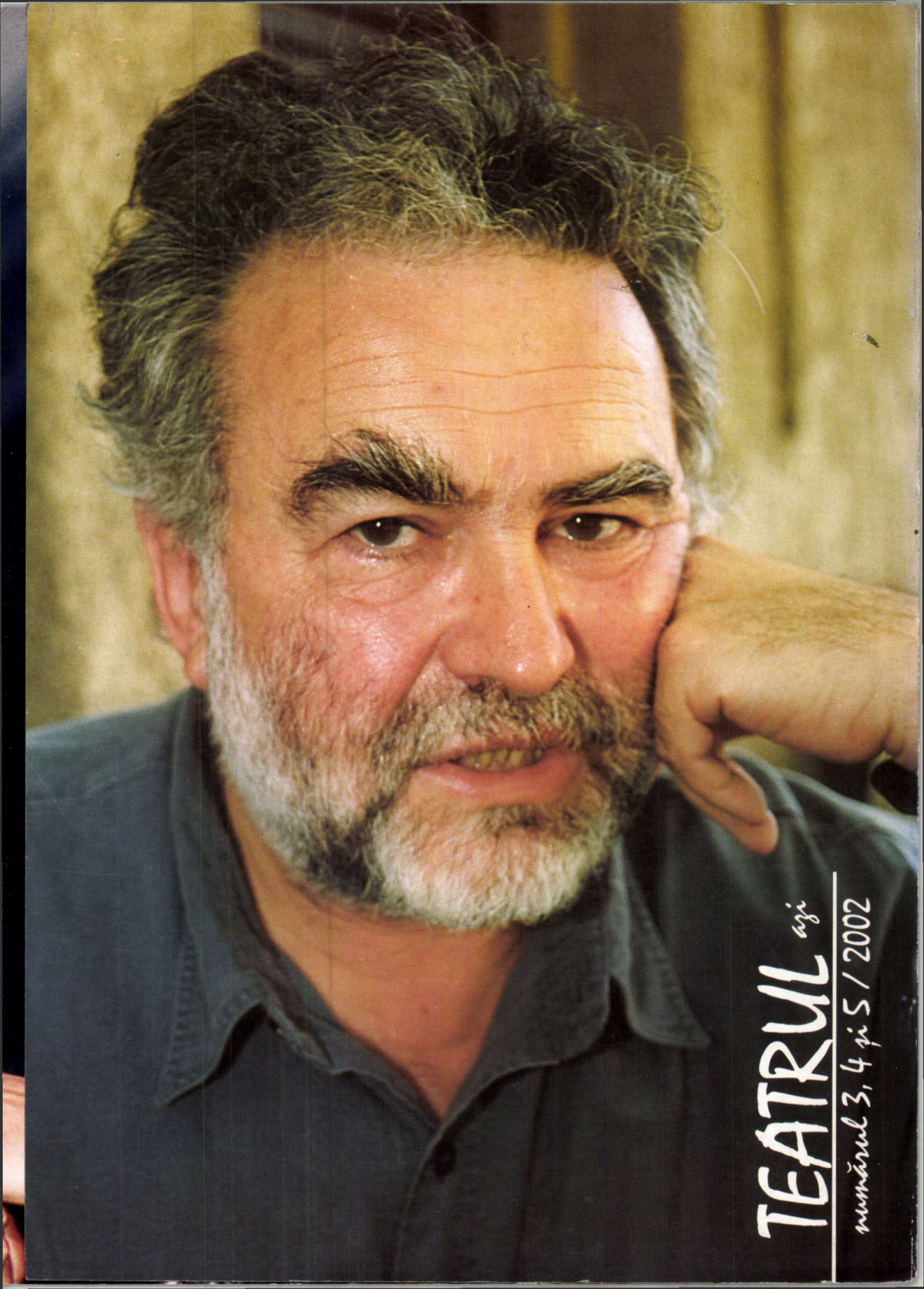
ISBN 1220-1676



I 3818

TEATRUL

numărul 3, 4 și 5 / 2002



TEATRUL azi

numărul 3, 4 și 5 / 2002

GALA UNITER 2002

8 aprilie

Premiile pentru excelență și pentru întreaga activitate au fost stabilite, conform statutului Uniunii Teatrale din România, de către senatul UNITER, în ședința din 28.01.2002, după cum urmează:

Premiul de excelență – Tompa Gabor

Premiul pentru întreaga activitate:

- **Costache Babii** – actor
- **Sanda Toma** – actriță
- **Alexandru Tocilescu** – regizor
- **Vittorio Holtier** – scenograf
- **Margareta Bărbuță** – critic teatral

841.362 P
Biblioteca Județeană MUREȘ TARGU-MURES

NOMINALIZĂRILE

Nominalizările pentru perioada 1 septembrie 2000 – 31 decembrie 2001, stabilite de juriul format din criticii de teatru Magdalena Boiangiu, Dumitru Solomon, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu și Sebastian Vlad Popa, sunt următoarele:

Cel mai bun spectacol

1. ***Creatorul de teatru*** de Thomas Bernhard. Regia: Alexandru Dabija, Teatrul Act.
2. ***Hamlet*** de W. Shakespeare. Regia: Vlad Mugur, Teatrul Național Cluj Napoca.
3. ***Unchiul Vanea*** de A.P. Cehov. Regia: Yuri Kordonski, Teatrul „L.S. Bulandra".

Cea mai bună regie

1. Victor Ioan Frunză – regia spectacolelor *Călătorii cu dricul, Strategia porcului & Cu ochi de copil* de Raymond Cousse și *Lecția* de Eugen Ionescu – Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" Timișoara.

2. Alexander Hausvater – regia spectacolului *Canibalii* de George Tabori – Teatrul Dramatic „Radu Stanca" Sibiu

3. Yuri Kordonski – regia spectacolului *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra".

Cel mai bun actor

1. Marcel Iureș – rolul *Brucson* din *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard – Teatrul Act.

2. Horațiu Mălăele – rolul *Vanea* din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra".

3. Victor Rebengiuc rolul *Serebreakov* din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra".

Cea mai bună actriță

1. Andreea Bibiri pentru rolurile *Sonia* din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra" și *Ea* din *Zi că-i bine!* de Wil Calhoun – Teatrul Luni.

2. Rodica Negrea pentru rolul *Midori* din *Pușca de vânătoare* de Yasushi Inoue – Teatrul Act.

3. Valeria Seciu pentru rolul *Dna Bering* din *Spirit* de Margaret Edson – Teatrul Mic.

Cea mai bună scenografie

1. Elena Dimitrakova pentru decorul spectacolului *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra".

2. Adriana Grand pentru scenografia spectacolelor *Călătorii cu dricul – Strategia porcului & Cu ochi de copil* de Raymond Cousse și *Lecția* de Eugen Ionescu – Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" Timișoara.

3. Helmut Stürmer și **Lia Manțoc** pentru scenografia spectacolelor *Hamlet* de W. Shakespeare – Teatrul Național Cluj Napoca și *Așa este (dacă vi se pare)* de Luigi Pirandello – Teatrul Maghiar Cluj-Napoca.

Critică Teatrală

1. Dan C. Mihăilescu; 2. Marian Popescu; 3. Victor Scoradeț

Debut

1. Radu Apostol pentru regia spectacolului *Acasă* după Ludmila Razumovskaia – Teatrul „Ion Creangă".

2. Luiza Cocora pentru rolul *Checchina* din *Carnavalul bârfelor* după Carlo Goldoni – Teatrul Național Craiova.

3. Sorin Militaru pentru regia spectacolului *Salonul nr. 6* după A.P. Cehov – Teatrul „Maria Filotti" – Brăila.

Sorin

Bravo!

Radu

Luiza

Societatea Română de Radiodifuziune, Departamentul Teatru Radiofonic, propune pentru **Premiul pentru Teatru radiofonic:**

1. ***Răzbunarea*** de Ion Atlas, regia artistică Dan Puican
2. ***Provocare*** de Doru Moțoc, regia artistică Mihai Lungeanu
3. ***Apollonia*** de Aleksandar Obrenovic, regia artistică Gavril Pinte

Societatea Română de Televiziune propune pentru **Premiul pentru Teatru TV:**

1. ***... Escu*** de Tudor Mușatescu, regia artistică Constantin Dicu
2. ***Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*** de Matei Vișniec, regia artistică Ion Gostin
3. ***D-ale Carnavalului*** de I.L. Caragiale, regia artistică Dominic Dembinski.

Luiza COCORA: Trăim într-o lume în care simpla şansă a unui debut pe scena unui teatru reprezintă deja un noroc imens pentru un absolvent de actorie, noroc pe care, din păcate, l-ar merita mai mulţi. În cazul meu, faptul că acest debut s-a întâmplat într-un spectacol regizat de Vlad Mugur înseamnă mai mult decât noroc, pentru că norocul presupune un caracter arbitrar, înseamnă deschiderea şi, în acelaşi timp, alegerea unui drum. În această ordine de idei, nominalizarea UNITER vine ca o confirmare a acelui instinct extraordinar pe care Vlad Mugur îl avea în lucrul cu actorii, în relaţia cu oamenii, creându-ţi ca actor o libertate interioară care îţi permite să fii tu însuţi, cu toate riscurile pe care acest lucru le implică. Ceea ce mă întristează, pe de altă parte, este viaţa foarte scurtă pe care acest spectacol, *Carnavalul bârfelor*, a avut-o, din motive obiective, căci, din păcate, motive, mai ales obiective, se găsesc întotdeauna.

Sorin MILITARU: Nominalizarea pentru debut la Premiile UNITER m-a bucurat dar m-a şi surprins, pentru că niciodată nu m-am gândit la aceasta. Cu atât mai mult cu cât spectacolul pentru care am fost propus, *Salonul nr. 6*, al Teatrului „Maria Filotti" din Brăila, s-a jucat în Bucureşti o singură dată şi atunci într-o conjunctură nefericită: autocarul teatrului brăilean s-a stricat pe drum, iar actorii au ajuns pe scenă cu o jumătate de oră înaintea începerii spectacolului, după 10 ore petrecute în ger la – 20 de grade C. (Unii dintre actori abia la finalul spectacolului au reuşit să se încălzească). Cu toate acestea, cred că nominalizarea mea este justă, mai ales că în decembrie am terminat la Teatrul Odeon spectacolul *Genocid sau ficatul meu e fără rost* de Werner Schwab, iar acum lucrez la Timişoara un alt spectacol al aceluiaşi autor. Dar cea mai mare satisfacţie este că toţi cei trei nominalizaţi pentru debut facem parte dintr-o generaţie în care eu cred foarte mult. Sper ca aceasta să confirme speranţele mele că nu peste mult timp vom însemna ceva în teatrul românesc.

Radu APOSTOL: Această nominalizare m-a surprins. Nu ştiu, cum s-o iau, dacă te obligă sau nu... M-a surprins mai ales pentru că eu consider că sunt mulţi tineri foarte buni.

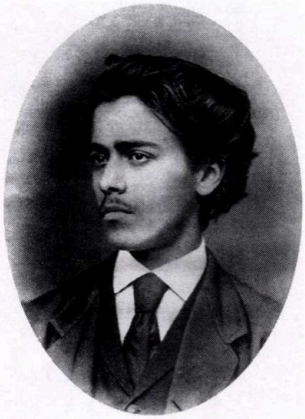
Şi cred că sunt lucruri care ne determină, la un moment dat, să ne adunăm pentru că avem interese comune. Este foarte greu, suntem destul de dezorientaţi, avem nevoie de nişte sisteme care să organizeze haosul în care ne zbatem. De cele mai multe ori cred că nu există concurenţă loială, că există un ermetism nu numai în structurile organizatorice, dar şi ideologic. De aceea am încercat, împreună cu colegii mei, prin proiectul *dramAcum* să creăm o supapă, pentru a acorda şi altora libertatea de a se exprima. Vrem să traducem texte din literatura contemporană, să determinăm tinerii să scrie. Şi cred într-un teatru de proiecte în care cei care se întâlnesc sunt mânaţi de acelaşi crez.

Ne punem întrebarea: de ce facem teatru, pentru cine îl facem şi cum îl facem? Trăim într-o lume în care teatrul nu mai poate fi o artă de sinteză. În momentul acesta cred într-o formă mai angajată, mai ales ca la noi există o hibă de comunicare şi de solidaritate, să-i spunem aşa. Teatrul trebuie să fie locul unei întâlniri. Dar nu vreau să se considere că noi facem polemică de dragul polemicii. Este o realitate pe care o percepem altfel şi în care descoperim foarte multe hibe. De aceea avem nevoie de dramaturgie contemporană. Acum sunt alte tipologii, există alt tip de relaţie, altă mentalitate.Teatrul trebuie să şocheze, trebuie să modifice. Să nu te lase să fii ignorant şi să te facă să-ţi depăşeşti limitele de fiecare dată. Şi aceasta este greu, foarte greu...

Cu spectacolul *Acasă* opţiunea în a alege interpreţii a fost destul dificilă: între a aduce pe scenă neprofesionişti care însă proveneau din lumea personajelor sau a aduce actori pe care să-i faci să ajungă la asemenea performanţe. Eu am optat pentru prima variantă. Iar întâlnirea a fost înfiorător de bogată, de mănoasă. Pur şi simplu m-a făcut să cred ca teatrul are sens. Şi atâta timp cât există dorinţă, vocaţie şi pasiune în tot ceea ce faci, atunci este loc pentru toată lumea.

Doina PAPP

Momente regizorale și context politic în interpretarea lui Caragiale



Anul CARAGIALE

Cu vreo doi ani în urmă, cu ocazia lansării primelor compact discuri din seria integralei Caragiale pe care o editează Casa Radio, cuprinzînd comedii în regia lui Sică Alexandrescu, mi-am pus public o întrebare pe care o reiau acum. Cum se face că într-o vreme atât de cumplită pentru cultură, în anii de vârf ai sovietizării și proletcultismului (e vorba de perioada 1949–1952), la Teatrul Național din București s-au produs montările antologice cu comediile lui Caragiale, asprele sale satire, sub îndrumarea regizorală a maestrului Sică Alexandrescu. A făcut regizorul act de curaj civic? Făcea statul un gest de bunăvoință? Lectura explicațiilor aferente acestor montări, ca și comentariile din presă asupra spectacolelor ne oferă cred, cheia răspunsului la această problemă. Fiindcă de vreme ce personajele *Scrisorii pierdute*, ale *Nopții furtunoase*, din celelalte piese sau momente și schițe erau considerate exponente ale regimului burghezo-moșieresc, iar autorul un vajnic critic al acesteia, e limpede că dramaturgul era folosit, era confiscat de noul regim pentru a-și legitima „lupta cu reacțiunea". Cei care au auzit de realismul critic știu că în numele acestui concept, altminteri valabil, s-a deturnat adesea mesajul unor opere clasice și s-au disimulat posibilele aluzii îndreptate în direcția actualității dominată de o ideologie triumfalistă.

Între timp, pe scena Naționalului se clădea un edificiu de referință pentru exegeza scenică caragealiană, prototipuri de interpretare a personajelor caragealiene care întradevăr nu prea păreau a avea legătură cu actualitatea dominată de șepcile muncitorești și mantalele de piele care făceau legea în societatea românească aruncând în închisori orice urme ale trecutului. Ca simboluri ale politicianismului burghez și ale moravurilor societății „bazate pe exploatare" piesele lui Caragiale serveau perfect luptei de clasă pe care dictatura proletară o ducea pe toate căile.

Să fi fost doar atât?

Semnând prima sa montare Caragiale în 1926 (*D-ale carnavalului*, la grădina Marconi), căreia i-au urmat un deceniu mai târziu și celelalte de la Teatrul Comedia, Sică Alexandrescu nu poate fi suspectat de oportunism când livrează scenei și lumii „noi", o nouă garnitură de interpreți ai binecunoscutelor comedii. Preocupările sale vizau acum, ca și odinioară, mai degrabă redarea atmosferei Caragiale, a *stilului Caragiale*, lăsând pe seama teatrului proletar forțarea sensului în piese cu mesaj propagandistic. Demersul regizorului ne apare astfel eliberat de conjunctură, urmând preocupările strict profesionale ale celui care a manifestat dintotdeauna un interes pentru teatrul lui Caragiale și ilustrarea cât mai fidelă a pieselor sale.

Grigore VASILIU-BIRLIC *(Brânzovenescu)* în *O scrisoare pierdută*

„Substanța încă nebănuită și neexploatată" a teatrului lui Caragiale, despre care vorbea în 1940 Liviu Rebreanu, era însă departe de a fi atinsă pe vremea lui Sică Alexandrescu, și nici nu putea să fie în anii când întreaga cultură română suferea o ruptură de natură să curme firul natural al evoluțiilor, al progresului chiar și în ce-l privea pe Caragiale (Să nu uităm că în perioada interbelică cercetările teatrologice în materie de Caragiale au mers foarte departe, dacă ar fi să ne referim doar la faptul că Ion Sava a încercat o montare cu *Noaptea furtunoasă*, căutând în piesă resurse de modernism și artă nouă). În acest context, interesul pe care Sică Alexandrescu îl atrage în jurul marelui comediograf, prin montările sale, ar putea fi considerat un gest de revenire, de palidă redeșteptare a simțului național în cultură – într-un context repertorial dominat de servituți – de continuitate pe linia profesiei și a preocupărilor sale regizorale. Tradiția interpretării lui Caragiale, ce mai beneficia încă de amintirea epocii în care autorul însuși veghease la reprezentațiile sale, putea fi astfel protejată și încorporată în noile interpretări care, la nivelul artei actorului, mai ales, creează acum o școală și un stil. Așa se face că,datorită pregnanței comicului exemplar și exploziv dezvoltat în aceste montări, replicile lui Caragiale ajung să se confunde cu cei care le rostesc pe scenă, să circule multă vreme desprinse parcă de context,de situațiile în care au fost rostite în comediile lui Caragiale și cu atât mai mult de lumea evocată.

Momentul regizoral Sică Alexandrescu, un moment prin excelență al actorilor, a creat tocmai de aceea o presiune extrem de puternică asupra interpretărilor viitoare, cu toate că, din punct de vedere al revelării profunzimii sensurilor despre care vorbea Rebreanu, Caragiale rămânea încă departe de adevărul său. Regia rămâne din acest punct de vedere tributară unei viziuni sociologizante potrivit căreia, din perspectiva actualității Caragiale trebuia interpretat ca o șarjă la adresa unui trecut de care

prezentul se desprindea râzând (cum se și scria în epocă, de altfel, pe marginea acestor montări).

Deceniile care au urmat, anii '60 – '70, în care fenomenul reteatralizării teatrului influențează și viziunea asupra dramaturgiei noastre clasice, în speță viziunea asupra interpretării lui Caragiale, aduc – pe fondul unei preocupări realmente susținute în materie – mutația așteptată. Sunt anii în care Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu sau George Rafael semnează spectacole antologice pentru istoria spectacologiei Caragiale, spectacole care reprezintă o nouă gândire nu numai la nivel teatral dar și etico-filosofic în privința lumii lui Caragiale. În locul râsului dezangajant, al atitudinii bonome care trata cu simpatie situațiile și comportamentul eroilor caragealieni, se instalează acum „simțul enorm" al lui Caragiale însuși. De la pitoresc și amuzament la groază și sarcasm, umorul își schimbă conținutul în viziunea de acum tragicomică pe care o inspiră personajele lui Caragiale. Distanțarea lui Lucian Pintilie de ceea ce el numește realism scenic primar, convenționalism superficial, stil păpușăresc, stă la baza memorabilului spectacol cu *D-ale carnavalului* din 1965, care deschide calea unei noi interpretări a acestei piese și a lui Caragiale în general. Grotesc este termenul cel mai des întrebuințat pentru a caracteriza starea unei lumi care în lipsa oricărui orizont se autoiluzionează iscând acea petrecere, atât de tristă a carnavalului. Nu e cred forțat dacă asociem gândirii lui Lucian Pintilie ca și aceleia a lui Liviu Ciulei din care se va naște *Scrisoarea pierdută* din 1972, de la Teatrul Bulandra un context cu perspectivă europeană manifestat în cultura românească, în anii celebrului dezgheț. În preajma revoltelor studențești din mai '68 de la Paris care aruncau în aer un tip de confortabilitate burgheză, ce se instalase pe acolo, pe fondul exploziei curentelor existențialiste mai atente la om decât la contextul social, politic, opera clasicului Caragiale are prin acuitatea

Alexandru GIUGARU și Marcel ANGHELESCU în *O noapte furtunoasă*

observației unor regizori vizionari un alt impact asupra contemporaneității. Acest fapt îi permite, de pildă, în mod legitim lui Valeriu Moisescu să-l asocieze pe Caragiale lui Eugen Ionescu, ca atare, într-un spectacol de referință al Teatrului Mic – *Cinci schițe* și *Cântăreața cheală* (directoratul Radu Penciulescu) – care pentru prima oară revelează mecanismele absurde ce erodează autenticul, surprinse de clasicul Caragiale înaintea lansării lui Eugen Ionescu și a teatrului de avangardă. De altfel Valeriu Moisescu a realizat și alte montări Caragiale de referință din acei ani, una remarcabilă la Craiova, în 1969, cu *D-ale carnavalului*.

Momentul 1970, așadar, a fost, în exegeza scenică carageliană, unul regizoral. Datorat evident faptului că în această intreprindere de anvergură s-au implicat marii regizori ai momentului, conferindu-i clasicului deschiderea spre universal pe care capodoperele teatrului nostru național o conțineau. Proiectarea datelor de specific național și mentalitate care îi fac pe români să se recunoască în Caragiale, mai de voie mai de nevoie, într-o perspectivă mai generală a lumii măcinate de corupție și politicianism, tare proprii și altor locuri și societăți,determină prospecția nuanțată din *Scrisoarea...* lui Liviu Ciulei de la „Bulandra". Pentru prima oară comedia își dezvăluie subtilitățile, perversitățile, ambiguitățile într-un joc al marilor șantaje care depășește stilul dâmbovițean, dobândind anvergura și profesionalismul ...marilor culturi. Nici nu putea fi altfel la un regizor cu structură umanist-renascentistă care nu putea să nu fie sedus de temele mari pe care, iată, le descoperă și la Caragiale. Până la miresmele neaoșe din finalul pe care ni-l amintim cu toții, spectacolul era obsedat de moralitate într-un stil cu adevărat european, citându-i în subsidiar pe Montaigne și Machiavelli. E perioada în care dramaturgul român cunoaște și cea mai mare răspândire pe glob în cele mai diferite locuri, unde *Scrisoarea pierdută* mai cu seamă găsește ecou. E momentul în care o generație tânără de regizori în plină afirmare se întrece în a conspecta scenic teatrul lui Caragiale, cu interese mai cu seamă teatrale. Mircea Cornișteanu, Alexa Visarion, Nicolae Scarlat, Anca Ovanez, Adrian Lupu, Dan Micu contribuie prin spectacolele lor la reevaluarea teatralității din aceste piese, provocatoare la adresa creativității tinerilor artiști. Acest val deosebit de însemnat din istoria spectacolului contemporan românesc, în care si-au intins mâna pentru a face școală marele dramaturg și tânara pe atunci regie românească, merită studiat atent în toate semnificațiile lui privind dezvoltarea unei școli cu specific național de interpretare pe suportul unei literaturi, specifică și ea. Și emblematică. Nu la multă vreme, și cu osebire prin anii '80, prezența lui Caragiale pe scenă, în România, devine o problemă. Urmează ceea ce s-ar putea numi etapa interpretărilor codificate, în care aluzia politică și referirile la tarele naționale în plin avânt naționalist trebuiau bine mascate în acele spectacole, puține la număr, care se mai realizau după Caragiale. Cei care-și asumau riscul dezvoltă o întreagă strategie regizorală, menită nu să reveleze ci să încifreze, să ascundă adresa satirei și eventualele ei asemănări cu realitatea, cu actualitatea din România „epocii de aur". În aceste condiții s-au produs și multe derapaje. Fie în direcția unei simbolisatici ininteligibile, fie în aceea a unui limbaj aluziv conjunctural, adesea fără prea mare legătură cu realitatea textului. Așa cum, datorită disperării cu care teatrul încerca să întrețină iluzia libertății, apărea aproape în fiecare piesă de Shakespeare un tron care să incrimineze puterea,nu era spectacol Caragiale fără intenția, mai vădită sau mai ascunsă, de a polemiza cu regimul. Așa se face că *Rică Venturiano* apărea în spectacolul lui Alexa Visarion de la Giulești sub infățisarea unui gangster mafiot, că *Spiridon* purta lămpaș de miner (ce premoniție!) în spectacolul lui

Dan Micu de la „Nottara", că *Leonida* și *Efimița* dormeau pe ziare (pe „Scânteia") într-un spectacol, oprit de cenzură la Oradea, în regia lui Dominic Dembinski etc.

Stimulent pentru inventivitatea regizorală, acest mod de a-l trata pe Caragiale ca pe un autor subversiv, nu a sporit cred investigația teatrală și teatrologică, ci mai degrabă tendințele schizofrenice ale unei societăți care, după cum se vede, suferă și azi de pe urma acestui tip de dedublare a discursului .

După 1989, situația lui Caragiale pe scenele românești e confuză. Între lipsă de interes și reverențe politicoase la adresa maeștrilor din trecut ,a apărut cred doar o singură provocare: spectacolul lui Alexandru Tocilescu, de la „Naționalul" bucureștean, care în plină libertate de expresie a generat prohibiție.Ne-a șocat sau nu acest Caragiale contemporan cu *Basic instinct* și cu manipularea prin mass-media de care au parte timpurile noastre („cu televizorul ați mințit poporul!"), era totuși o curajoasă tentativă de a polemiza cu marele comediograf și dincolo de spațiile palpabile ale realității sale. Caragiale se întoarce, mai cumplit, mai îngrozitor ca niciodată, de vreme ce *Dandanache* descinde în finalul acestui spectacol dintr-un dric, rânjindu-ne în chip de vampir fioros. De ce oare nu ne-am speriat totuși? Tocilescu marchează însă indiscutabil cu acest spectacol un alt moment regizoral de referință. Anul Caragiale ne va prilejui sperăm, nu o sastiseală, ci o revelație, dacă va fi să fie în privința geniului nostru național, căruia i se vor adresa, sperăm cu convingere, noile generații de artiști ai scenei într-un context politic nou și el.

Marii interpreți ai *Scrisorii...* în montarea lui Liviu Ciulei în 1972
Ștefan BĂNICĂ, Petre GHEORGHIU, Liviu CIULEI, Toma CARAGIU, Mircea DIACONU, Dem RĂDULESCU, Octavian COTESCU și Aurel CIORANU. În centru: Rodica TAPALAGĂ

Constantin PARASCHIVESCU

Isprăvi caragialiene

Oricâte subtile teorii s-ar mai face despre opera și actualitatea lui Caragiale, nimic nu întrece confirmarea metehnelor vizate decât realitatea cotidiană. Cu ridicol etern și trist. Despre „isprava" lăudabilă a organizatorilor „Zilelor Caragiale" la Craiova în perioada 8–10 februarie a.c., o ziaristă de la publicația locală „Cuvântul" dă seama într-o pagină întreagă, cu declarații ale principalilor participanți, luni 11 februarie, spre lauda ei; dar pune un „NU" în titlu și în text la declarația fostului director Emil Boroghină, care spunea generos: „cred că a fost cea mai importantă manifestare de până acum". Cum sună cu un „nu" înainte? Și în contextul generalelor aprecieri, cum (nu) i-a sunat prețioasei publiciste? De prisos să mai pomenim indignarea celui menționat și deturnarea în ridicol a unei manifestații exemplar organizate în „Anul Caragiale", cu o ispravă nătângă!

A mai ținut muza comediei să se joace și ea cu niște isprăvi, întrerupând de pildă lumina de două ori tocmai când să înceapă vorba scriitorului Dumitru Radu Popescu și mai dând un zbenghi când s-o termine, în urechea unui venerabil din prezidiu, care a auzit „nietzscheene" în loc de „miceene" taman când oratorul se pregătea de o asociație între Agamiță și Agamemnon; s-a lăsat cu o lecție inutilă, scriitorul ofensat și-a luat foile și a plecat și noi am rămas cu o idee în aer, ca halba lui Nenea Iancu suspendată pe un cap, fără să cadă pe o rațiune, adică. Mofturi! S-a mai jucat ea muza și prin spectacole, dar despre asta mai la vale.

Să spunem că ediția a XXII-a a „Zilelor Caragiale" a fost o ispravă remarcabilă, cu program divers și interesant, în care am simțit pe aproape și duhul celui omagiat, vesel, înduioșat și acid uneori. Ecranizări antologice din opera sa (prezentate de Geo Saizescu și Alexandru Firescu), vernisajul unor expoziții documentare și de fidelitate, lansări de cărți *(Caragiale față cu reacțiunea – criticii,* antologie întocmită de George Genoiu, *Anti Caragiale* de Gelu Negrea), o sesiune științifică ce a debutat cu un omagiu adus criticului și caragialeologului Valentin Silvestru, judicios și emoționant subliniat de vorbitori. Sesiunea „Caragiale & Co.", serios structurată și moderată de criticul literar Mihai Ungheanu, a avut doar hiba unui surplus de comunicări – 19 pe listă – și nelimitare de durată (peste douăzeci de minute majoritatea), ceea ce a dus la suspendarea ei când orele erau prea înaintate, lăsând câteva persoane fără cuvânt. Altfel, de real interes – „Modernitatea lui Caragiale" (prof. univ. dr. Marin Bești eliu), „Teatralitatea prozei lui Caragiale" (Mircea Ghițulescu), „Caragiale despre talent și concentrare" (Dumitru Solomon), „Momente regizorale în exegeza caragialiană" (Doina Papp), „Metafizica *Scrisorii pierdute"* (Dumitru Dinulescu), „Caragiale și Luigi Pirandello – resurse ale umorismului" (conf. univ. dr. George Popescu). Dacă tema profesorului Ștefan Cazimir ne era cunoscută (de la o sesiune bucureșteană și din „România literară)", observația lui Geo Saizescu „Caragiale povestește vizual" e de reținut și ar merita o dezvoltare, ca și demonstrația lui Dumitru Dinulescu că destinul acționează asupra personajelor *Scrisorii* din trei direcții: cosmică (fatalitatea zeilor), de la centru (depeșa guvernului) și local (înfruntările protagoniștilor).

În seria contribuțiilor teoretice de valoare se înscriu și cele două evocări ale domnului Alexandru Firescu: despre melomanul sărbătorit, „Caragiale la Gewandhaus" (excelentă prezentare, cu exemplificări din compozitorii menționați); și nostima relatare a meniurilor

pomenite în scrierile sale, „festin culinar" care să ne taie pofta de mâncare, ceea ce nu s-a întâmplat în atmosfera de epocă a restaurantului „Strada Veche", la o halbă de bere bună, fără „icre moiu". Are haz domnul Firescu, o venerație duioasă pentru înaintași pe care o transmite cu un surâs blajin, patimă de cercetător riguros, și cred că nu greșesc dacă spun că el a fost sufletul manifestării și ni l-a adus aproape pe Nenea Iancu, bun amic al nostru al tuturora. *Magna cum laude* pentru ispravă! Dar de ce să fie, cum zice, ultima ediție la care participă? Sufletul n-are vârstă!

Cu spectacolele ne-am desfătat și nu prea. Ne-a amuzat povestea lui *Făt-Frumos cel năsos* dramatizată de Nela Stroescu după I.L. Caragiale, la Teatrul „Colibri", cu păpuși imaginate de Eustațiu Gregorian și animate de regizoarea Maria Mierluț; ne-a entuziasmat recitalul lui Tudor Gheorghe pe versurile scriitorului *Pe-un franc, poet,* valorificare inedită cu har și haz. Pe-aici muza a fost binevoitoare, dând copiilor un cadou cu tâlc să-și vadă cândva lungul nasului, iar nouă, ceva mai încercați în asta, să gustăm un gen mai puțin familiar din opera maestrului, cu savoarea rimelor și ascuțimea spiritului.

La spectacolele de seară, muza a mai ațipit. Au venit teatrele Naționale din Iași și Târgu Mureș cu *O scrisoare pierdută* și *Cântăreața cheală,* despre care s-a scris în numărul 1–2 al revistei; și aș adăuga doar că n-am înțeles ciudățenia constrastului între reușite interpretări individuale (Petru Ciubotaru, Emil Coșeru, Sergiu Tudose, Doru Aftanasiu, Constantin Pușcaș, la care o adaug eu pe Doina Deleanu, la Iași; Ion Fiscuteanu, Monica Ristea-Horga, Mihai Gingulescu, Elena Purea, Dan Glasu, Serenela Mureșan, la Târgu Mureș) și jocul fără expresie și nerv în ansamblu, care nu se leagă pe o idee edificatatoare artistic. După cum se vede, interpretări remarcate în majoritate – atunci de ce spectacolele trenează și nu-și găsesc motivația? Sunt unele soluții ingenioase în primul (jocul cu pălăriile, steagurile din buzunarele lui Pristanda), dar și efecte aberante (toaca de la adunare, ghiveciul cu flori din mâna lui Cațavencu); contururi caricaturale verosimile în al doilea, dar care nu trec de aspectul de suprafață al prezenței, într-o relație gradată de alterație a comunicării. Pare că regizorii (Virgil Tănase și Cristian Ioan) au gândit pe fragmente și nu logica de ansamblu.

Premiera teatrului craiovean cu *D-ale carnavalului* în regia lui Mircea Cornișteanu ne-a mai înviorat întrucâtva. A făcut ochi și muza. Are nerv, ritm, vitalitate comică și adresă la moravuri. Într-un decor conceput de Valeriu Moisescu, cu două încăperi alăturate dintre care una adună mobile și obiecte de-a valma, ca și sufletele năpădite de patimi ale personajelor, evoluează tipuri reliefate cu pregnanță într-un joc al carnavalului sentimental. Aprig în gelozie *Pampon* (Ilie Gheorghe), gata să aplice o corecție cu bastonul intrusului în amor, sfâșiat de „traducere" firavul *Crăcănel* (Nicolae Poghirc), inimă înecată într-un ocean de lacrimi; răzvrătită pe lume și destin *Mița* (Mirela Cioabă), gata să toarne o „rivuluție" în gesturi teatrale, păpușă cu aere de demoazelă *Didina* (Gina Călinoiu), romanțioasă cu gheare; un Catindat ivit parcă din fantastic (Sorin Robert Leoveanu), cu o fatalitate a lucrurilor prea grea pentru această lume precară, un fante vanitos *Nae Girimea* (Mihai Arsene), cu adulație de sine și dispreț de inimi. Ne-a plăcut plutirea amețitoare a *Chelnerului* prin grădina balului (Theodor Marinescu), morga *Ipistatului* cu epoleți (Valeriu Dogaru), l-am notat cu prestație corectă pe *Iordache* (Adrian Andone). N-am gustat, însă, încadrarea farsei în lumea actuală a manelelor, reală, nimic de zis, și de justificat ridicol, dar pare-mi-se de teatralitate minoră. Sugestia de ireal conturată de jocul mai incitant al *Catindatului* mi s-a părut mai tentantă în savoare și tâlc.

Isprăvi bune per total, semnate de craioveni cu aplicație și duh, așa că „cel mai cârcotaș dintre cititori să se pătrunză că noi spunem totdeauna adevărul când nu ni se-ntâmplă din contra" (I.L. Caragiale).

Valeriu MOISESCU

„Probabil că am prea multe supape"

E, totuși, *al naturii lucru ceva,* că cei născuți pe 1 aprilie ne păcălesc, cu voie sau fără voie. Nu neapărat că se mistifică, precum zice Nenea Iancu, cu „acea putere nepătrunsă a spiritului, pe care o numim imaginațiune", ci că, uneori, sau de cele mai multe ori, *nu sunt cum par a fi.* Am avut colegi care m-au surprins astfel, cu fațete neașteptate, descopăr acum fațete noi unor personaje pe care credeam că le cunosc foarte bine.

Valeriu Moisescu s-a născut pe 1 aprilie 1932. Și credeam că-l cunosc foarte bine din Institut. Când colo, citindu-i *Însemnările contradictorii*, mi-am dat seama că intru cu dânsul într-o „aventură în necunoscut", ca într-un spectacol imprevizibil. Regizor, scenograf, pictor, caricaturist, eseist, profesor, cercetător, cronicar în junețe, domnul Moisescu este o personalitate fascinantă pe care n-o poți fixa într-o caracterizare sumară. O autoritate artistică, de bună seamă, dar priviți-i semnătura... o autoritate care și-a născocit propria caricatură! Râde de el însuși, cu ochi sugubăț – cum așa?

Constantin PARASCHIVESCU: *Am vrut să-mi fixez o schemă de întrebări după care să vă provoc la dezvăluiri. N-am reușit. Asemeni „însemnărilor dv. contradictorii", publicate de-a lungul anilor în revista „Teatrul" și apoi în volumul din 1999, n-am putut să vă fixez. Acceptați, așadar, un dialog improvizat. De ce ați făcut teatru?*

Valeriu MOISESCU: Nu credeam că am să fac teatru. Când eram în liceu, am fost pasionat de chimie. Aveam chiar un laborator în podul casei, unde făceam tot felul de experiențe. Uneori niște experiențe care nu duceau la nimic, cum se mai fac și acum în teatru. Sătul să fac experiențe după o carte a lui Leonid Petrescu, am zis la un moment dat să amestec niște chestii aiurea și era să dau foc casei. Probabil că de la această pornire de a vedea că se întâmplă lucruri miraculoase, care aveau o teatralitate, s-a născut dorința. Pe urmă am oscilat. În ultimii doi ani de liceu (la Ploiești, la liceul „Caragiale" – e bine să-l pomenim, că tot suntem în anul Caragiale), am lucrat la un ziar împreună cu Aurora Cornu și Valerică Râpeanu. Lucrând la pagina a doua, de cultură, mă duceam la teatru să scriu cronici dramatice. Și, intrând în contact cu actorii care, vrând să-și asigure o cronică bună și aprecieri cât mai favorabile, mă mai invitau duminica la masă, ceea ce pentru mine era o chestie nemaipomenită, m-am apropiat de teatru. Am făcut Școala populară de artă din localitate, unde era profesor un regizor de-atunci, Traian Ciuculescu, care era convins că o să fac actorie. Îmi tot spunea că voi fi un actor foarte bun, făcut pentru repertoriul romantic – *Ruy Blas,* de pildă. M-a chemat și la teatru, unde mi-a dat niște rolișoare în vreo două–trei spectacole. Am jucat într-o piesă pentru copii, *Câinele turbat,* un rol nu chiar romantic, în *Lupii și oile,* în *Vocea Americii* unul dintre ofițerii ăia de la început. Și așa am păsit în teatru. Dar eram foarte timid. Când am venit să mă înscriu la examen la Institut, era la intrare un portar cu epoleți, ca la hoteluri, și când m-a întrebat „încotro mergeți?", am zis „nicăieri" și-am plecat. A doua zi, un fost coleg de liceu care era în Institut, m-a luat cu el și m-a înscris. Înainte de asta am fost un an la Filologie.

C.P.: *Uite că am descoperit o fațetă nouă a dumneavoastră, că ați debutat în calitate de critic de teatru, onorându-ne breasla.*

V.M.: Da. Ha, ha! Am publicat și o poezie în „Viața românească".

C.P.: *Ce ați montat pentru examenul de diplomă? Și cum a fost spectacolul?*

V.M.: Pentru examenul de diplomă am montat o piesă de Rozov, *Într-un ceas bun,* și în legătură cu asta s-au făcut și glume, că am debutat într-un ceas bun.

C.P.: *Într-un teatru?*

V.M.: La teatrul din Galați, înființat atunci. Au venit directorul Ștefan Iordănescu – actorul, fostul soț al Cătălinei Buzoianu – și Crin Teodorescu și au încercat să mă convingă să vin la Galați. M-au convins, pentru că teatrul a luat o serie de actori tineri, dar de primă mână, Matei Alexandru, Pălădescu, Bănică, Boris Olinescu, Dana Comnea, Vera Varzopov...

C.P.: *Gina Patrichi.*

V.M.: Pe Gina am adus-o eu. La acest prim spectacol, am avut șansa să accepte să lucreze cu mine fostul meu profesor de scenografie, domnul Alexandru Brătășanu, care nu prea lucra în provincie. El a acceptat pentru că ținea foarte mult la mine și la Penciulescu, că eram foarte serioși la cursurile sale de scenografie, care mi-au folosit și îmi folosesc și acum. A acceptat, cu o condiție: ca tot decorul – tâmplărie, tapițerie, sculptură, mobilier etc – să se execute la București în atelierele Teatrului Național, ca el să le poată urmări. Și am avut șansa ca – ceea ce nu se întâmplă niciodată într-un teatru, unde decorul vine pe rând – după un număr de repetiții pe un decor marcat, să mă trezesc cu absolut tot decorul pe scenă. Spectacolul s-a bucurat de succes, s-a jucat și la București.

C.P.: *Se vorbea mult în anii studenției despre sistemul lui Stanislavski. Cum s-a produs, pentru generația dumneavoastră, afirmarea unor concepte teatrale moderne imediat după absolvire? în spiritul reteatralizării teatrului, formulat de Radu Stanca, Liviu Ciulei?*

V.M.: Nu s-a întâmplat imediat după absolvire, s-a întâmplat chiar în timpul facultății. Lucrurile sunt mai greu de explicat în câteva cuvinte. De exemplu, și eu, și Penciulescu, și Pintilie am fost la un pas de a fi scoși din Institut, pentru că se spunea că suntem formaliști. Pe Pintilie îl și lăsase, pe urmă a recuperat anul, pe mine și pe Penciulescu ne-au trecut așa, cu indulgență. Asta se întâmpla prin anul doi. Exista o opoziție, dacă vrei, vizavi de sistemul lui Stanislavski, nejustificată însă, pentru că sistemul nu era predat și perceput de noi în esența lui, peste care, în clipa de față, zic că e foarte greu să treci. Și noi știm foarte puțin despre Stanislavski.

C.P.: *E o perioadă pe care am trăit-o, știu, la rândul meu, că era dogmatizat...*

V.M.: Era înțeles doar ca promotorul realismului socialist în teatru, ceea ce este complet neadevărat. Îmi trimisese Biță Banu acum doi ani o cărticică, o am pe-aici... cu niște ruși care au venit la Paris și au discutat despre Stanislavski. Citind-o, am aflat că Stanislavski a avut enorm de suferit în timpul regimului sovietic și o mulțime de lucruri incredibile, pe care nu le știam. Noi nu știam decât niște chestiuni de suprafață, foarte dogmatice, și a fost o reacție de respingere. Fiecare, când e foarte tânăr, își caută un model. Eu am fost fascinat atunci de Tairov, un regizor despre care se vorbește puțin.

C.P.: *Ați fost numit „pilot de încercare" în regie. De ce?*

V.M.: Da, pentru că în prima perioadă a activității mele, majoritatea spectacolelor provocau scandaluri. Așa s-a întâmplat cu *Mireasa desculță* de Süto András, despre care s-a scris vreo trei ani de zile că e un spectacol formalist...

C.P.: *Dar a avut o cronică bună în „Contemporanul", scrisă de un coleg al meu, Mircea Hulubaș.*

V.M.: Aia a fost o cronică excepțională. Spectacolul a venit la București în cadrul Decadei dramaturgiei, împreună cu *Furtuna* lui Ostrovski, și amândouă au fost făcute praf. La București, doamna Bulandra era în rândul întâi și aplauda în picioare, când am ieșit din sală, Sorana Coroamă a zis „Ne-a ras Galațiul, ne-a ras pe toți!". Și eu chiar nu înțelegeam acea reacție violentă, care era o reacție politică de fapt. Nu înțelegeam care e problema. Mi-aduc aminte că scrisese Simion Alterescu, și mulți alții, că nu se face așa teatru în spiritul lui Piscator. Mi-am dat seama abia mult mai târziu că eu, vrând să fac un spectacol dinamic și foarte agitatoric, am amplasat niște difuzoare care transmiteau mereu indicații

Virgil OGĂȘANU
și
Irina PETRESCU
în
Mizantropul;
Teatrul
„L.S. Bulandra"
1989

D-ale carnavalului;
Teatrul de Stat
Galați, 1972

de partid cum să se facă colectivizarea, la *Mireasa desculță,* și această chestie le-a căzut ca o bombă, au zis că nu e ceva care pornește din entuziasmul oamenilor. Cred că asta i-a zăpăcit complet. Și la *Furtuna* la fel, dar în legătură cu decorul lui Mihai Tofan – era o pantă care se întorcea pe turnantă în diferite poziții și se reproșa că nu se vede frumoasa natură rusă. Scandaluri au continuat și cu *D-ale carnavalului,* care a fost pusă pentru prima oară la Galați în altă modalitate decât cea știută, reluată apoi de mai multe ori în alte forme, și cu *Cinci schițe* și *Cântăreața cheală.* Pilotul de încercare își riscă viața.

C.P.: *Pentru dumneavoastră, cariera.*

V.M.: Da.

C.P.: *Ați montat din primii ani de activitate piese originale* – Mireasa desculță *de care ați pomenit,* „Poarta" *de Paul Everac la Iași și mulți alți autori români contemporani, Mirodan, Ecaterina Oproiu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu...*

V.M.: D.R. Popescu.

C.P.: *Ați avut probleme cu ei în sensul că nu le-ați respectat litera, spiritul textului?*

V.M.: Cu Süto András, căruia i-am zăpăcit complet textul, ca un scenariu cinematografic, n-am avut nici o problemă. Cu Everac, da. Era prima lui piesă, debutul lui ca dramaturg și în spectacol jucau actori importanți ai teatrului din Iași, Margareta Baciu, Gică Popovici; am tăiat o scenă care mi s-a părut parazitară și s-a supărat foarte tare. Dar cine n-a avut probleme cu el? Pe urmă ne-am împăcat.

C.P.: *Vorbiți-mi puțin despre „senzaționala" (în ghilimele) alăturare a lui Caragiale cu Eugen Ionescu într-un spectacol memorabil pentru comedia absurdului, din 1965. Cum s-a născut el?*

V.M.: Penciulescu era directorul Teatrului Mic în perioada aceea și avea o mulțime de proiecte. O parte le-a realizat, altele nu. Și la un moment dat, vroia să facă un triptic în care eu urma să montez *Striptiz* de Mrožec, Esrig *Act sans paroles* de Beckett – o piesă minunată, pe care, din păcate, n-a avut nimeni curajul s-o facă la noi, ar putea să încerce asta unul ca Puric, de exemplu – și Radu *Lecția* lui Ionescu. Proiectul a căzut, el a rămas cu ideea și mi-a zis: „Vrei să faci tu *Cântăreața cheală?* Și dacă am cupla-o cu ceva din Caragiale?".

C.P.: *Ideea lui.*

V.M.: A fost ideea lui. Și atunci m-am pus pe treabă. Lumea a zis cum de l-am cuplat pe Caragiale cu Ionescu – era subiectul de discuție și de revoltă al unora, dar a dat naștere ulterior chiar la cărți; după asta a scris Elvin *Modernitatea lui Caragiale.* Dar eu am ales din Caragiale schițe din zona apropiată de modalitățile teatrului absurdului, n-am zis că e un autor absurd. Această chestie a derutat și au fost reacțiile absurde pe care le știi.

C.P.: *Știu, dar nu-mi aduc aminte exemplele.*

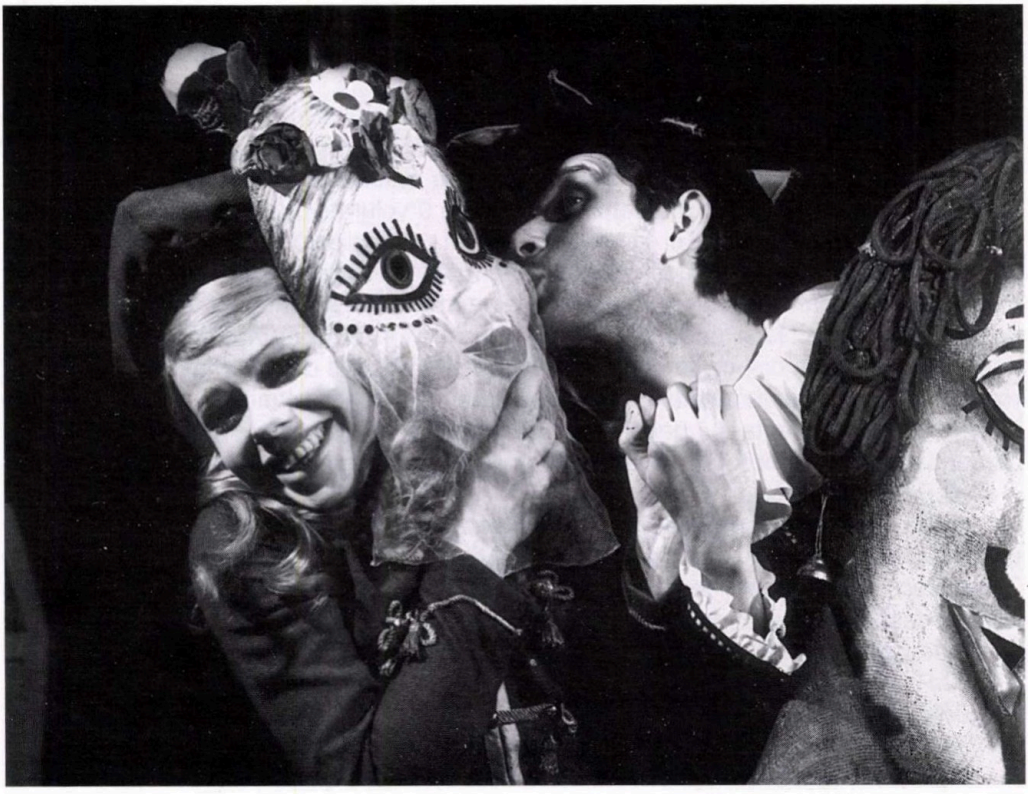
V.M.: S-a zis că e un spectacol antipatriotic. Și dacă nu era Penciulescu, spectacolul nu se juca. El s-a zbătut și s-a luptat foarte tare pentru spectacol.

C.P.: *Au fost probleme la vizionări?*

V.M.: Păi, sigur că da... dacă ți-am spus că a fost socotit antipatriotic? Putem vorbi despre asta ore întregi.

C.P.: *Mda... Ați lansat-o pe Gina Patrichi, l-ați lansat, pot spune, pe Toma Caragiu cu* „De pretore Vincenzo" *la Ploiești. El a și spus că a fost rolul pe care l-a iubit cel mai mult. Cât de importantă e pentru un regizor comunicarea spirituală cu un actor?*

V.M.: E foarte importantă – dacă regizorul nu izbutește să creeze o comunicare cu actorul, nu poate să iasă absolut nimic. Adică, trebuie să-i iubești pe actori și să te faci iubit. În afară de Gina și de Toma, au mai fost Pălădescu – un actor extraordinar, dar mai puțin cunoscut – și Jeanot Marinescu. Întâlnirile noastre, în diferite etape – cu Gina și Pălădescu la Galați, cu Jeanot la Oradea, cu care am făcut *Cyrano de Bergerac* – au însemnat niște



D-ale carnavalului, Teatrul Komissarjevskaia, Sankt Petersburg, 1982

puncte de reper în activitatea lor. Până la venirea mea la Ploiești, Toma, de pildă, juca roluri de compoziție; eu i-am găsit o altă întrebuințare. Și fiind văzut în turneul de la București cu *De Pretore* de către Clody și Pintilie, cum Ciulei căuta un interpret pentru Mackie Șiș, au găsit că el ar fi foarte bun pentru rol și l-au luat la Bulandra.

C.P.: *Ce a determinat transferul preocupărilor dumneavoastră de la practicarea regizorală – fără s-o întrerupeți, bineînțeles – la practicarea pedagogică?*

V.M.: Am fost invitat la fostul I.A.T.C. de către vechiul meu coleg și prieten Radu Penciulescu, încercândd să-mi dau seama dacă în afara unor posibile calități de regizor am și calitatea de a fi pedagog. Am răspuns invitației lui și de atunci nu m-am mai dezlipit de institut.

C.P.: *Peste trezeci de ani. Cu ce satisfacții?*

V.M.: Cu satisfacții deosebite. Mi se pare că un spectacol de teatru, de succes sau de mai mic succes la public, are o durată de viață limitată. În timp ce investiția pe care o face un profesor, este o investiție de lungă durată, pentru că el se poate mândri că a creat o serie de personalități. Și cu asta mă pot mândri, cred, și eu. Acum mă aflu la a șaptea serie de studenți-regizori, printre ei numărându-se nume importante pentru teatrul românesc, începând cu Silviu Purcărete – unul dintre studenții mei preferați din prima generație – și terminând cu Cristi Popescu, Claudiu Goga. Personalități importante care, nu numai prin realizările lor în țară și de peste hotare, dar și prin activitatea lor didactică, demonstrează că această investiție a fost fructuoasă. Printre ei se află Cristian Hadgi Culea, Ludmila Szekely, Tino Geirun – director al teatrului „Pygmalion" din Viena –, Ioan

Ieremia, Mihai Lungeanu, Mihai Manolescu, Dragoș Galgoțiu, Irina Popescu-Boieru, Andreea Vulpe, Nicolae Mandea – mai puțin cunoscut ca regizor, secretarul științific al Facultății de teatru –, Anca Bradu ș.a.m.d.

C.P.: *Mi-ați arătat cândva niște caiete de spectacol, cu schițe, cronici, fotografii. Și mi-ați spus că veți cere colegilor de catedră să-și întocmească și ei asemenea caiete. Le-ați cerut?*

V.M.: În primul rând, eu nu le-aș numi chiar caiete de spectacol. Le-am intitulat „Mărturii". E vorba, până în momentul de față, de 9 volume, mărturii despre activitatea mea ca regizor, ca scenograf și ca pedagog. Acest lucru mi se pare important pentru că... eu având, probabil, o obsesie arhivistică, mi-am păstrat toate aceste materiale și a durat foarte mult timp până le-am organizat într-un anumit fel. Mi se pare important să fie făcut nu numai de către colegii mei la catedră, ci și de către toți regizorii importanți din România, pentru că vor sta la dispoziția cercetătorilor ulteriori o serie de informații despre teatrul românesc din a doua jumătate a secolului douăzeci, pe care, altminteri, s-ar chinui să le caute prin locuri diferite și uneori nu le vor găsi. Pentru asta am și constituit în cadrul catedrei de regie a U.N.A.C.T. „Centrul de studii și experimente teatrale Crin Teodorescu".

C.P.: *Ce proiecte are centrul?*

V.M.: A apărut monografia *Radu Penciulescu,* într-o colecție care se cheamă „Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului douăzeci", a apărut monografia *Crin Teodorescu.* Acum e gata de tipar o carte despre *Paul Bortnovski* și avem în vedere monografii despre Pintilie, Esrig, Andrei Șerban. Am văzut într-un prospect al U.N.A.C.T și un volum despre Valeriu Moisescu, or, eu, ocupându-mă de centru, nu pot să mă autopropun.

C.P.: *O fac alții.*

V.M.: Probabil.

C.P.: *Cât e artă, cât e meserie în profesiunea de regizor?*

V.M.: Ei... este greu de cuantificat. Lucrul e valabil oriunde, și pentru un cizmar. Unul face un pantof cum nu face altul, altul îl face doar corect...

C.P.: *La meserie.*

V.M.: La meserie. Meseria se poate învăța, asta face școala. Dar partea cea mai grea, cea mai dificilă în lucrul cu studenții, de pildă, e să-i înveți să citească un text. Pare incredibil, dar nu știu să citească textele. Și nu numai ei. Uite un exemplu, că tot suntem în Anul Caragiale... Am citit în „România literară" un articol al lui Condeescu în care, referindu-se la *Catindatul* din *D-ale carnavalului,* spune așa: *„Catindatul* este și el conștient de efectele terapiei prin cuvinte și-și tratează durerile prin arta conversației. Pentru el, vorbăria, chiar anapoda, suspendă temporar suferința reală". Și dă citatul din Caragiale, prin care vrea să demonstreze că „în interval de conversație, de frică trece", durerea. Este o lectură falsă, pentru că durerea nu trece în interval de conversație, ci *de frică.* O lectură pe alături, care duce la concluzii false.

C.P.: *Ați realizat acum scenografia unui spectacol la Craiova. Aveți și alte proiecte teatrale?*

V.M.: M-am trezit cu un telefon, în vară, de la Mircea Cornișteanu, care mi-a zis că a anunțat pentru stagiunea asta că o să fac decorurile la *D-ale carnavalului.* „Fără să mă întrebi?", am zis eu. Mi-a spus că cei din colectiv au fost bucuroși, pentru că eu am făcut o serie de spectacole la Craiova, printre care *Nu sunt Turnul Eiffel,* care a ieșit mai bine decât la București, *D-ale carnavalului,* făcut de vreo cinci-șase ori, ultima oară la Sankt Petersburg în 1982. O fi zis: „Ăsta știe bine piesa, poate găsește niște soluții mai altfel". Așa a început și s-a finalizat treaba. Alte proiecte n-am, eu nu pot să lipsesc mult din București.

C.P.: *Cum e teatrul românesc astăzi? Care sunt perspectivele lui?*

V.M.: E în tranziție. Răspunsul cel mai scurt. Dacă ar fi să intrăm în detalii, discuția s-ar lungi. Sunt tot felul de dificultăți pe care le vedem și le simțim tot timpul. Nu cred în

formulele de teatru comercial, nu cred în colectivele fluctuante, cred că un colectiv de teatru trebuie să fie stabil. S-a văzut asta și la Festivalul Național de teatru, foarte discutat și pus sub multe semne de întrebare.

C.P.: *Domnule profesor, dacă v-aș ruga să vă autocaracterizați, ați face-o cu hazul și fantezia majusculelor suprapuse din semnătura dumneavoastră? Cum v-ați „fixa"?*

V.M.: Ha, ha...

C.P.: *Acolo văd un ochi, un nas și o bărbie mai proeminentă decât în realitate.*

V.M.: Asta ca să-mi iasă „V"-ul și „M"-ul. Păi, nu mi-e greu să mă autocaracterizez. În general, oamenii de teatru sunt foarte orgolioși, își văd multiplele calități și își mai ascund defectele. Și o semnătură nu știi cum s-o faci... ca artist? Ca cetățean? Ca om? Nu știi din ce punct de vedere să te privești. Cert este că eu mi-am iubit întotdeauna colegii, n-am avut nici un fel de invidie față de nimeni și asta se vede și din încercarea de a face această colecție de „maeștri", pentru că îi respect și îi iubesc foarte mult. Și pe cei tineri, care se formează, deopotrivă.

C.P.: *Semnătura asta în caricatură numai de orgoliu nu vorbește....*

V.M.: Ți-am spus la început că am scris poezii, apoi am avut expoziții de pictură și de caricatură, vreo două. Paul Everac, despre care vorbisem mai înainte, mi-a spus: „Tu ai prea multe supape și explodezi prin prea multe locuri. Ar fi bine să le închizi pe alelalte și să mergi numai pe una singură". Da, probabil că am prea multe supape.

C.P.: *Spuneți-mi și mie o poezie.*

V.M.: Unele nu sunt chiar poezii, sunt niște proverbe răsturnate.

C.P.: *Vă rog.*

V.M.: „A-ncercat să cânte rock / o ciocârlie, / Dar n-a avut succes deloc / la galerie. / Cu timpul a murit de supărare / fiindcă s-a chinuit în exprimare".

Constantin PARASCHIVESCU

5 februarie 2002

Valeriu MOISESCU și Mihai PĂLĂDESCU – repetiție la *Don Juan* de Molière, 1980

Câteva date biografice

Regizorul Valeriu Moisescu s-a născut la 1 aprilie 1932, în orașul Câmpina.

În 1956, a absolvit facultatea de regie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică. A debutat în același an, la Teatrul de Stat din Galați, cu *Într-un ceas bun* de Viktor Rozov. După o perioadă de activitate regizorală în provincie – Galați, Oradea, Ploiești – se va integra vieții teatrale din Capitală. Dintre spectacolele realizate, menționăm selectiv: *D-ale carnavalului,* I.L. Caragiale (Galați, 1957, 1972; Oradea, 1959; Ploiești, 1962; Craiova, 1968; Botoșani, 1970; Leningrad, 1982), *Furtuna,* A.N. Ostrovski (Galați, 1958), *Vicleniile lui Scapin,* Molière (Galați, 1959), *Cyrano de Bergerac,* Ed. Rostand (Oradea, 1960), *Poveste din Irkutsk,* A. Arbuzov (Oradea, 1961), *De Pretore Vincenzo,* Eduardo de Filippo (Ploiești, 1962), *Bertoldo la curte,* M. Dursi (Ploiești, 1963), *Jocul de-a vacanța,* M. Sebastian (Teatrul „Bulandra", București, 1964), *Oricât ar părea de ciudat,* D. Dorian (Ploiești, 1964), *Caniota,* E. Labiche (Teatrul „Bulandra", 1965), *Cinci schițe,* I.L. Caragiale; *Cântăreața chelă,* E. Ionesco (Teatrul Mic, București, 1965), *Nu sunt Turnul Eiffel,* Ecaterina Oproiu (Teatrul „Bulandra", 1966), *Meteorul,* F. Dürrenmatt (idem, 1968), *Ofițerul recrutor,* G. Farquhar (Teatrul Mic, 1968), *Emigrantul din Brisbane,* G. Schehadé (idem, 1970), *Gluga pe ochi,* I. Naghiu (Teatrul „Bulandra", 1970), *Lozul cel mic,* H. Quintero (idem, 1974), *Ultima oră,* M. Sebastian (Teatrul „C.I. Nottara", București, 1975), *Anecdote provinciale,* A. Vampilov (Teatrul „Bulandra", 1978), *Livada de vișini,* A.P. Cehov (Teatrul Național Iași, 1978), *Don Juan,* Moliere (Teatrul de Comedie, București, 1980), *Voluptatea onoarei,* L. Pirandello (Teatrul „Bulandra", 1980), *Rezervația de pelicani,* D.R. Popescu (idem, 1983), *Noțiunea de fericire,* D. Solomon (idem, 1985), *Mizantropul,* Molière (idem, 1989), *Amphytrion,* Molière (Teatrul de Comedie, 1993).

Desen de Mihu VULCĂNESCU, 1966

La unele spectacole a fost și scenograf – așa cum este, în prezent, pentru *D-ale carnavalul,* în regia lui Mircea Cornișteanu, la Teatrul Național din Craiova.

Ca profesor la catedra de Regie din Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, a pregătit, de-a lungul anilor, un mare număr de studenți, printre ei fiind Silviu Purcărete, Ioan Ieremia, Tino Gerun, Cristian Hadji Culea, Mihai Lungeanu, Mihai Manolescu, Dragoș Galgoțiu, Ludmila Szekely-Anton, Cristina Iovită, Andreea Vulpe, Irina Popescu-Boeriu, Claudiu Goga ș.a.

Mai amintim că Valeriu Moisescu este un interesant pictor și grafician, cu trei expoziții organizate până acum.

Totodată, în revistele de specialitate, s-a afirmat, deseori, ca un publicist combatant, polemic în fața pozițiilor exclusiviste, clișeelor rutiniere sau soluțiilor de succes perimate. Astfel îl regăsim și în volumul de *Însemnări contradictorii,* în care a adunat o parte dintre articolele sale (Editura UNITEXT, 1999).

A fost premiat de UNITER pentru spectacolele memorabile montate într-o îndelungată activitate scenică.

Scenă din
D-ale carnavalului
Teatrul de Stat din Ploiești

Ion CAZABAN

Indice la o viitoare monografie

Va veni, sper, momentul când se vor tipări volumele de mult necesare despre marii noștri regizori care, în trecut sau în vremi apropiate, și-au dat seama că a fi om de teatru presupune a fi om de acțiune și om de idei. Unele inițiative editoriale s-au arătat. Cu speranța că ele se vor înmulți și vor fi continuate după un program sistematic, mă gândesc (și nu sunt singurul) la monografia ce va fi scrisă, într-o zi, despre Valeriu Moisescu, regizorul unor montări memorabile, profesorul atâtor promoții, publicistul polemic și dialectician – contemporanul nostru. Cum orice carte de acest gen, când e bine pusă la punct, nu-i lipsită de un *Indice,* caut și notez nume, titluri de piese și spectacole, concepte, paradigme și sintagme, cuvinte-cheie, care ar compune orientativ Indicele monografiei *Valeriu Moisescu.* Chiar dacă, deocamdată, este incomplet, nedefinitivat, un astfel de Indice poate să ne clarifice – succint, telegrafic – câteva repere definitorii pentru creația regizorului și propriul său mod de a gândi și practica teatrul. Prin indicațiile cuprinse, va ajuta să știm ce au însemnat pentru Valeriu Moisescu:

Reteatralizarea (perioada 1955–1960) – Tairov *(Pro Domo suo)* – Vahtangov – comicul, manifestare a vitalității spirituale – teatralitate ludică; Jocul încurcăturilor

(D-ale carnavalului, șapte montări, 1957–1982) – teatrul „oglinda care mărește"; jocul cu convențiile sociale *(Vicleniile lui Scapin,* 1959) – teatrul popular – *De Pretore Vincenzo* (1962) – commedia dell'arte – vizualizarea – *Bertoldo la curte* (1963) – acțiunile imaginii – sincretismul scenic – unde va găsi teatralul ce exprimă poezia? – poezia imaginației – jocul iluziilor *(Jocul de-a vacanța,* 1964) – poezia inocenței – regizorul „conducător de joc" – *Cântăreața chelă* – *Cinci schițe* (1965) – „imagini de joc" – teatrul absurd ca teatru poetic – bucuria de a juca – Mihai Pălădescu – Vasile Nițulescu – Toma Caragiu – Octavian Cotescu – reprezentarea trăirii – sensibilitate și luciditate – jocul cu obiectele *(Nu sunt Turnul Eiffel,* 1966) – comportament și imagine scenică – de la comedia bufă la comedia amară – *Catindatul,* clovn trist (1969) – *Gluga pe ochi* (1970) – *Lozul cel mic* (1974) – particularul esențial – jocul aparențelor *(Ultima oră,* 1975) – trăirea reprezentării – *Anecdote provinciale* (1978) – jocul cu viața *(Don Juan,* 1980) – jocul cu propriul destin *(Mizantropul,* 1989) – act teatral, act vital.

Un Indice este, în felul său, util și elocvent ca o hartă pe care putem urmări un drum, cu urcușuri și coborâșuri, cu obstacole depășite pieptiș sau ocolite, cu destinații atinse sau schimbate pe parcurs. Un Indice este o chintesență în care multe se pot limpezi... Privesc fotografia lui Valeriu Moisescu de pe coperta cărții sale cu însemnări, publicată acum trei ani: o fotografie din tinerețe, în care regizorul poartă o bluză tocmai potrivită unui „pilot de încercare" gata să decoleze. Și zâmbetul său este o chintesență: deopotrivă înțelegător și intransigent, atât de firesc contradictoriu...

Victor IANCULESCU și Mihai MIHAIL în *D-ale carnavalului,* Teatrul de Stat din Galați

Silviu PURCĂRETE

Profesorul

„După anul doi, a venit la clasă profesorul Valeriu Moisescu. S-a întâmplat atunci un fenomen. Cei doi ani ne dăduseră impresia că teatrul are o deschidere nelimitată, că se poate face teatru oricum și în orice fel. Aveam deci teorii nemaipomenite, principii, caiete de regie zguduitoare. Nu prea știam însă cum să rezolvăm practic o situație scenică. De la Valeriu Moisescu colegii mei și cu mine am învățat „bucătăria", cum se construiește piatră cu piatră un moment de teatru. Și ceea ce e extraordinar, am deprins acest lucru fără ca Moisescu să instaureze atmosfera unui învățământ scolastic. Fără să ne simțim ca tânărul care învață pianul și vrea să cânte *Concertul nr. 5* de Beethoven, iar profesorul îi dă peste mână, să exerseze game. Valeriu Moisescu ne-a indus plăcerea studiului de bază, ne-a creat nevoia rigorii în lucru, în conformitate cu principiul de a fi consecvent cu tine însuți, cu ideea pe care o emiți. Dacă cineva ar fi spus că *Falstaff* este o domnișoară de 14 ani, nu se opunea, dar te obliga s-o demonstrezi, s-o faci viabilă scenic. Profesorul era o personalitate absolut socratică. Nu se exprima decât prin întrebări. Am continuat colaborarea cu el și după absolvire, ca asistent la clasa sa de regie. Este nu numai un dascăl foarte bun, dar și un om interesant, foarte inteligent, care știe în profunzime ce este teatrul, de la care am învățat multe din tainele meseriei. Are un gust precis. Privitor la spectacolele mele, țin la opiniile sale, cred în ele, le-am verificat. Un artist deosebit, cuceritor. Și când spun asta nu mă gândesc numai la cele mai bune montări ale sale; cred că cel mai grăitor este să-l vezi în repetiții. Când repetam cu studenții și venea Valeriu Moisescu, totul devenea strălucitor. Răsturnam o situație de nenumărate ori și oferea de fiecare dată soluții neașteptate. Are o fantezie debordantă." *(Teatrul*, nr.7–8/ 1986)

Claudiu GOGA

Inconforturi

Eram candidatul cu nr. 13 care trebuia să intre la ora 13. Am intrat cu vreo două ore întârziere și m-am trezit în fața unei mese lungi, în spatele căreia erau așezate vreo zece persoane – comisia de admitere la regie teatru.

„Așteptați răspunsul aici!" – ne-a spus după prima probă eliminatorie un domn cu barbă și ochelari, îmbrăcat într-o cămașă albă și blugi. Așteptarea pe coridor era lungă și chinuitoare. Se fuma mult, se vorbea în șoaptă.

„Cum e ăla din mijloc cu ochi albaștri și nasul mare?" – am întrebat.

„Cu barbă?"

„Fără!"

„E Valeriu Moisescu. El ia clasă anul ăsta" – mi-a răspuns un alt candidat care, aveam să aflu, era deja student la actorie și în glasul lui se simțea uimirea față de ignoranța mea.

„Am auzit că e cel mai tare. E adevărat?" – a întrebat un glas de lângă mine.

Nu știu care a fost răspunsul, pe-atunci nici nu mă interesa. Acum însă îl știu. Și mă consider norocos că l-am aflat prin propria-mi experiență. Așa l-am cunoscut eu pe dl. Valeriu Moisescu și mă întreb și acum (și deseori am mai făcut-o), de ce atunci, dintre toți acei oameni necunoscuți am vrut să știu doar cine era omul acela din mijloc, cu ochi albaștri și nasul mare...

De aici mai departe, amintirile se îmbulzesc bezmetic punându-mă în imposibilitate de a le aranja cronologic. Singura unitate de măsură pentru timpul pe care l-am petrecut la cursurile dlui Valeriu Moisescu este poate imaginea scrumierei improvizată dintr-un capac metalic al unei benzi de film de 16 mm (ORWO) pe care domnul profesor o umplea neverosimil de repede, la început cu chiștoace de *B.T.,* apoi (când s-a lăsat de fumat) cu ambalaje de bomboane *Halls,* pentru ca mai târziu acestea să lase iar locul chiștoacelor, de astă dată de *L.M.*

Cursurile cu dl. Valeriu Moisescu nu aveau deloc aerul unui proces de învățământ tipic. Erau mai degrabă discuții libere care aminteau de școala grecească veche unde câțiva învățăcei stăteau pe lângă un maestru încercând să deslușească tainele cine știe cărei științe. Nu simțeai niciodată când, cum, dintr-o discuție banală despre fotbal, politică, inconfortul din școală, dintr-o știre de ziar sau dintr-o glumă se insinua o întrebare sau o ipoteză și, pe nesimțite, se vorbea despre conflict, situație, personaj, gag, dragoste pentru actori, teatralitate, teatru mort...

Dl. Valeriu Moisescu ne încuraja să gândim liber: „Trebuie să spuneți fără teamă multe prostii până o să spuneți un lucru bun". Făceam împreună exerciții de imaginație (la care el, maestrul, era neîntrecut) și, încurajați să spunem prostii, băteam câmpii; de fapt ne împleticeam în propriile căutări și argumente din care el, maestrul, cu o răbdare care l-ar fi scos din țâțâni și pe Sisif, încerca să ne ducă la lumină. Nu știu nici acum dacă voia ca el să ne înțeleagă sau dacă voia să ne facă să ne înțelegem noi pe noi înșine. De obicei nu se trăgea o concluzie, dar la final fiecare avea un răspuns. Mai târziu am înțeles că dl. Valeriu Moisescu nu voia răspunsuri de la noi, așa cum nu cred că voia răspunsuri nici de la el; ceea ce voia era ca discuția să nască, în noi, întrebări. Voia să ne punem probleme, să vedem lucrurile din cât mai multe și inedite unghiuri de vedere, pentru că numai așa (aveam să înțeleg între timp) ne putea feri de clișee, de stereotipii și puteam să creăm noi înșine teatru viu. „La teatru dacă n-ai probleme e grav" – spunea dl. Valeriu Moisescu. „La teatru problemele, întrebările, nu trebuie ocolite, trebuie rezolvate"... Cu alte cuvinte, dl. Valeriu Moisescu încerca să ne învețe cum SĂ NU ÎNVĂȚĂM DE LA EL, ci să învățăm să descoperim teatrul în lumea noastră intimă, în noi înșine.

„Eu nu vreau/pot/știu să vă învăț cum se face teatrul, eu pot să vă spun cum nu se face", ne-a avertizat dl. Valeriu Moisescu încă de pe vremea țigărilor *B.T.* și aveam să înțeleg mai târziu câtă generozitate, lipsă de orgoliu, cât spirit tânăr, câtă responsabilitate/dragoste pentru noi se ascundea sub această formulă. Cu toate acestea, mai târziu, vorbind cu actori, regizori, scenografi sau (mai des) cu mine însumi, mă trezeam spunând: „Asta am învățat-o de la dl Moisescu. Și... minune: chiar așa era!

O nouă zi însemna o nouă improvizație. Aparent însă. Pentru că încet, încet, aflam nume noi de dramaturgi, poeți, scriitori, sculptori, actori, scenografi, aflam diferite povești amuzante din istoria nescrisă a teatrului românesc, diferite povești de viață mai suprarealiste decât cea mai suprarealistă scriitură și care nu erau decât sămânța de teatru, aflam cum arătau montări cu spectacole celebre de la noi sau de aiurea... (Vorbea întotdeauna puțin și, atunci când o făcea, vorbea cu jenă despre spectacolele lui, în schimb, vorbea cu dragoste și admirație despre spectacolele lui Lucian Pintilie „care a fost cel mai bun dintre noi" sau ale lui David Esrig, Radu Penciulescu și mulți alți români sau de aiurea. Spunea întotdeauna domnul Ciulei, oricât de colocvială era discuția. Găseai în aceste povești generozitate, modestie, dragoste față de acei oameni și față de ideea de teatru, așa cum o dragoste părintească împletită cu mândrie învăluia poveștile despre Silviu, Micu, Cristi, Liuda, Hadji...

Și nu mai știu dacă era pe vremea țigărilor *B.T.* sau a bomboanelor *Halls* când am început să conștientizez cât de importante erau acele întrebări pe care dl. Valeriu Moisescu le repeta obsesiv: „Cum e spațiul?" și „De ce?". Prima întrebare încerca să ne facă să ne

gândim concret până la cel mai mic detaliu, dar și funcțional și metaforic spațiul, să simțim materialitatea elementelor din care se construia decorul, dar și să căutăm să imaginăm soluții tehnice. Descopeream atunci nu numai marele regizor sau marele pedagog, ci marele scenograf Valeriu Moisescu care ne uimea mereu cu imaginația sa vie și cu felul modern de a gândi. (De altfel, eu pot spune că dl. Valeriu Moisescu este cel mai tânăr om pe care l-am cunoscut).

„De ce?" – era întrebarea de care ne temeam cel mai mult. Și asta pentru că dl. Valeriu Moisescu era gata să accepte orice gând nebunesc, cu condiția să-i argumentezi „de ce așa?". Dacă spuneai că ai vrea ca *Pampon* să intre în frizeria lui *Nae Girimea* călare pe o locomotivă roșie cu un catarg având steagul Chinei în loc de coș de fum, dl. Valeriu Moisescu spunea sec: „Bine. Dar de ce?". Și de aici începea discuția cu alte întrebări și provocări, cu ironii, cu exemple, povești, divagații și divagații la divagații și treptat începeai să-i argumentezi TU lui cum catargul cu steagul Chinei e inutil, cum locomotiva nu trebuie să fie roșie... ba de fapt nu e nevoie de locomotivă... și Pampon trebuie să intre pe ușă la un moment foarte bine precizat al zilei și când intră are un scop, și vine încărcat de anumite gânduri... și dacă afară plouă s-ar putea să fie stropit pe platou de noroi și...

Aceasta este una dintre minunile magicianului-profesor Valeriu Moisescu, la fel de reală ca aceea care se producea când venea să facă corectură la repetițiile pe care le făceam cu colegii noștri studenți la actorie. Se așeza pe un scaun și privea. La un moment dat, începea să vorbească. Ca de obicei, în vocea lui se citea în subtext că nu e sigur că e bine, că ceea ce spune e o părere, discutabilă. „Totul e discutabil", spunea mereu, orice ar fi argumentat. Câteodată, prins de bucuria unei idei frumoase sau enervat de placiditatea noastră, juca câte un personaj. (Îi plăceau personajele comice, pe care le interpreta absolut senzațional). Pleca apoi parcă rușinat de propria-i vitalitate și plăcere de a se juca. Vedeam câteodată (poate greșeam), în acele renunțări bruște, o melancolie ciudată, ca a unui copil care a descoperit o jucărie și care o abandonează conștient, de frică ca nu cumva să ia (reia) jocul numit TEATRU în serios...

După plecarea lui se așternea o liniște ciudată. Actorii erau definitiv vrăjiți, în capul lor și (câteodată) al nostru, lucrurile se luminau, teatrul devenea frumos și Dumnezeule!... atât de simplu. Reîncepeam lucrul și simțeam cum printre noi rămăsese ca o boare farmecul discret al creatorului de teatru...

Mai târziu, întâlnind în teatru actori cu experiență care lucraseră cu dl. Valeriu Moisescu, toți țineau să-mi spună cât de frumos repetaseră și ce spectacole mari făcuseră. Simțeam în ei aceeași vrajă pe care o trăisem împreună cu colegii mei în sălile de la A.T.F.

Și iarăși nu știu dacă era pe vremea bomboanelor *Halls* sau a țigărilor *B.T.,* dar într-una dintre acele zile am citit pe nerăsuflate o carte a lui Claude Bonnefoy *Convorbiri cu Eugen Ionesco.* Terminând cartea, am avut un sentiment de dejà vu. Nu, cu siguranță n-o mai citisem și nici pe Ionesco nu-l cunoscusem. În schimb, îl cunoscusem pe dl. Valeriu Moisescu. Asemănarea dintre cele două personaje era izbitoare. Era acolo prezent gânditorul de teatru, analistul atent și mucalit al vieții, creatorul cu imaginație inepuizabilă, spiritul tânăr și disperant de liber, povestitorul fermecător, umoristul fin, întruchiparea spiritului ludic, dușmanul aprig al prostiei și clișeelor nonconformismului și marele timid...

Mă opresc aici... Îmi dau seama cât e de greu ca cineva să înțeleagă toate astea dacă n-a fost acolo să vadă cu ochii lui cum se umplea scrumiera cu mucuri de *B.T.* sau ambalaje de bomboane *Halls*...

Mă opresc și pentru că dacă va citi acest articol, dl. Valeriu Moisescu va avea un mic inconfort (nu-i place să vorbească și să se vorbească despre el). „A vrut să fie drăguț" își va spune zâmbind ironic și eu știu că sub zâmbet va ascunde faptul că a ghicit marele inconfort al celui care trebuie să scrie despre un om pe care îl iubește.

Marina CONSTANTINESCU

Despre Moisescu

L-am văzut prima oară la premiera cu *Mizantropul.*

Prieteni, cunoscuți, rude dădeau năvală la cabinele actorilor, încercând să-și facă loc cumva, pe niște culoare lungi și strâmte, pe lângă o persoană care le stătea în drum.

Zâmbea tandru și nevinovat, nu scotea o șoaptă despre succesul din sala Izvor a „Bulandrei" și arăta tuturor pricina pentru care era atât de stângaci, dacă nu de-a dreptul împiedicat: piciorul în ghips. De atunci și până astăzi, multe fire m-au apropiat de Valeriu Moisescu. Am considerat că a fost mai mult decât un semn drumul meu spre el, dirijat de prețuirea și iubirea unor prieteni comuni: Radu Penciulescu, Silviu Purcărete, Victor Parhon.

Am descoperit un artist, un formator, un spirit rafinat și elitist, un om de teatru generos și prețios în analize, un extraordinar partener de dialog cu care poți naviga pe râuri, mări și oceane, pe ape liniștite sau învolburate fără să-ți pese de ce se întâmplă în jur. Un fel de Socrate, cum l-a numit Purcărete. Care te îndrumă să găsești *Graal*-ul cu sentimentul că n-a fost decât un martor ocular al revelației care nu-ți aparține decât ție.

Are o timiditate stânjenitoare în unele momente și apelează la tot felul de vise ciudate care să-l scoată din încurcătură. Unul cu Toma și De Filippo (30 iunie 1983, cuprins în volumul *Însemnări contradictorii,* publicat la Ed. UNITEXT în 1999) ca și „Visul cu Micheta", povestit în seara Galei UNITER când a primit Premiul pentru întreaga activitate, te pot face să crezi că plutește nonșalant prin lumea asta, că abia atinge pământul și se ridică imediat, în dansul caraghios al omului pe lună. Din ceea ce a scris, din felul în care trăiește plăcerea studiului, a popasului în cultură, din retorica unei invenții, din avântul pe care îl are când este vorba despre valoare și prieteni, din cerebralitatea cu care pune punctul pe ***i*** știi că ai în față un artist – observator profund a tot ce-l înconjoară: de la nume de cârciumi („nici-o cârciumă de azi nu se mai cheamă atât de frumos ca *La dă-ne, Doamne* din Ploieștul copilăriei mele", din același volum amintit, p. 174) și firme, la „limba în care locuim", degradată și ponosită ca „societatea însăși"; de la Molière („este mai mult decât un dramaturg. El reprezintă, pentru mine, însăși ideea de Teatru", p. 129) la sfâșietoarele portrete ale Ginei Patrichi și Toma Caragiu, sublime exerciții de admirație care n-au trecut și prezent, au ființa lui în care locuiesc, dincolo de timp și timpuri; de la principiile teatrale ale lui Stanislavski, până la aforisme și panseuri, la comentarii privindu-i pe Hegel, Racine, Kubrick, Voltaire, Beethoven, Cehov.

De multe ori am senzația că Valeriu Moisescu mi-a fost profesor și că am stat mult la șuetă pe holurile Universității sau la o bere, la Capșa. Regăsesc în el câte ceva din aura marilor mei profesori, rigoarea și fantezia, forța extraordinară de a se dărui, farmecul nobil al limbii române, savoarea conexiunilor, voluptatea de a asculta și cea de a fi ascultat. O stare de grație născătoare de spectacol.

Pe scenă sau în vise, Valeriu Moisescu este un spirit renascentist care ocrotește și întețește focul teatrului.

Valeriu MOISESCU

Gânduri

1965, Caragiale – Ionescu la Teatrul Mic

Doi mari dramaturgi români

În spectacolul nostru, spectatorii se vor întâlni cu doi mari autori dramatici români (pe Eugen Ionescu îl consider român nu numai prin origine, ci și prin formație), cu doi autori de valoare universală: unul „mult prea bine cunoscut" de noi – mă refer la I.L. Caragiale, altul prea puțin cunoscut – Eugen Ionescu.

Pe Caragiale îl cunoaștem atât de bine, aproape pe dinafară, îi cunoaștem fiecare intonație, fiecare virgulă, fiecare punct, fiecare gest, încât aproape nici nu ne mai punem problema că trebuie să-l cunoaștem, mulțumindu-ne doar să constatăm dacă-l recunoaștem sa nu, punând imaginea pe care am încerca să ne-o creăm astăzi despre opera sa față în față cu un prototip scenic ilustru și încercând să verificăm în ce măsură se calchiază pe imaginea inițială dată.

Pe Ionescu, marele public îl cunoaște din informații vagi, uneori contradictorii, în orice caz neconcludente pentru a se putea orienta cu ușurință în circuitul său de idei.

Cunoașterea unuia prin celălalt

În fața noastră stătea deci o sarcină grea – îngreuiată de ceea ce ne propuseserăm, și anume: să facem cunoștință cu un Caragiale necunoascut pentru ca apoi, prin el, să realizăm că Ionescu, sau cel puțin ceva din talentul său, ne este cunoscut mai demult. Într-un fel, să-i cunoaștem pe unul prin celălalt.

Spuneam că ne-am propus să facem cunoștință cu Caragiale și afirmația poate părea surprinzătoare pentru cei care-l cunosc dintotdeauna și definitiv.

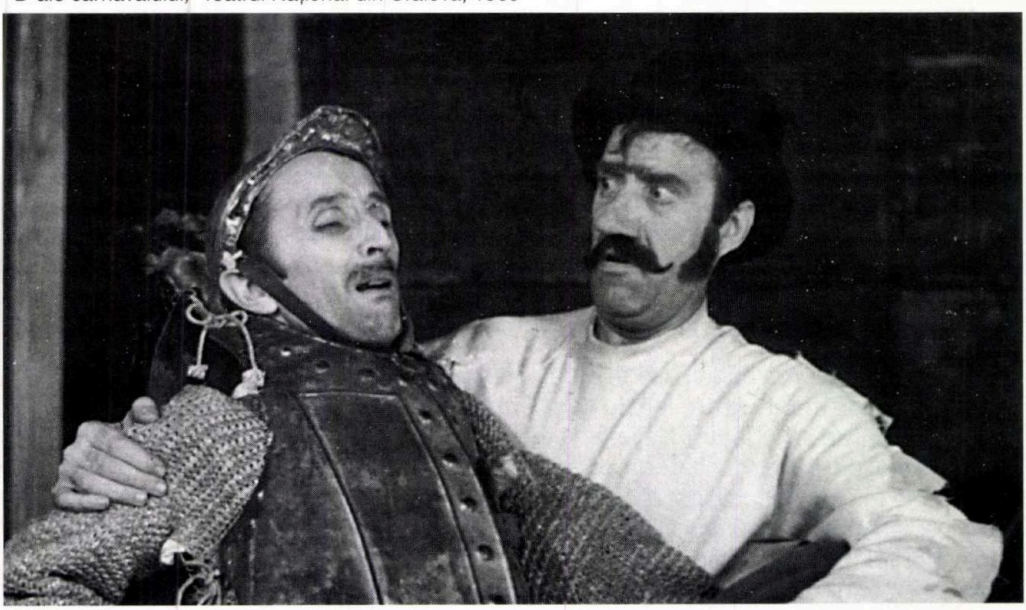
Trebuie să mărturisesc că deși opera lui Caragiale constituie una dintre marile mele pasiuni, nu am izbutit încă să o cunosc pe deplin. Asta pentru că ea îmi rezervă cu fiecare nouă lectură aspecte revelatorii, sensuri, idei, nuanțe și implicații surprinzătoare prin forța lor de sinteză, prin capacitatea de esențializare filosofică ce poate scăpa la prima vedere, uneori chiar la a doua, sau se poate acunde în spatele coloritului exterior ori al pitorescului cu orice preț. Că acest genial autor mi se pare de fiecare dată nou și insuficient explorat, se datorește faptului că opera sa, ca opera oricărui mare autor, nu este și nu poate fi o literă moartă zăcând în niște scoarțe respectuoase pe care o mână de bibliotecară conștiincioasă a scris: „Nu vă atingeți, aici zace un clasic!", ci, dimpotrivă, ea este vie, adresându-se direct percepției, inteligenței, sensibilității, gustului – într-o continuă înnoire. *(Contemporanul,* nr.11/12 martie 1965)

1970, *„D-ale carnavalului"*

Gândurile ce mă călăuzesc în montarea acestui spectacol izvorăsc dintr-o seamă de frământări de mai mulți ani, legate de opera marelui nostru scriitor. Sunt de părere că, în ciuda aportului adus de Teatrul Național la reevaluarea operei lui Caragiale, se mai păstrează deprinderea de a-i citi unilateral opera. A contribuit la aceasta o serie întreagă de spectacole în care textul a fost prezentat mai mult în funcție de rezonanța pur și simplu a replicii și mai puțin de sensul și profunzimea ei. Nu arareori Caragiale este înfățișat doar prin sonoritatea și hazul imediat, rezultat și el din lexic și dintr-o anumită culoare verbală, și mai puțin prin tălmăcirea profundă a unei lumi și a moravurilor ei. Caragiale trebuie citit

cu alți ochi, cu un ochi proaspăt, menit să descopere acele valențe altădată fie trecute sub tăcere, fie neîndeajuns valorificate. Există o distanță care pune sub tăcere o serie de efecte imediate, specifice epocii în care a apărut piesa, și dezvăluie în același timp perspective altor replici, pe atunci lipsite de efect. O seamă de fapte și acte care comunicau spectatorului de la data premierei piesei un comentariu – l-aș numi cotidian – nu mai operează astăzi. De altfel, faptele acelea nu se mai petrec, și este un lucru pe care regizorul nu are dreptul să-l ignore: faptele pe care le invocă autorul nu mai există. Ceea ce putem dezvolta noi astăzi este comentarea lor prin lumina scenică în care le punem. Din acest punct de vedere, ideea dominantă a montării piesei *O scrisoare pierdută* ar fi aceea a unui imens bâlci electoral; ideea de montare a piesei *D-ale carnavalului* n-ar fi alta decât un carnaval grotesc al acelei lumi etc. Și încă ceva: modul, să-i zicem ilustrativist, în care se jucau pe atunci piesele lui Caragiale – legat tocmai de ideea că faptele invocate se și petreceau în realitate – trebuie depășit cu ceea ce ne pune la dispoziție concepția înaintată despre teatru pe care o avem. Am despre spectacolul *D-ale carnavalului* o viziune în care toate culorile trebuie să apară mai violente decât de obicei. Ideea unei atare violentări mi se pare de altfel aplicabilă tuturor montărilor cu piese ale marelui nostru scriitor satiric; ea este de natură să sublinieze caracterul lor popular și, în același timp, să fie o dovadă a însăși universalității lor. Lumea din *D-ale carnavalului* va fi privită, așadar, în spectacol, ca într-o oglindă ce mărește. Ideea de grotesc va specula efectele de lupă aplicată asupra acestei lumi ce reprezintă, la drept vorbind, întreaga societate. În moravurile pâlcului de personaje, în chipurile scoase din lumea mahalalei se reflectă de fapt moravurile întregii societăți a vremii. Intenționez să imprim moravurilor comediei o tendință spre afectare, așa-zisă de lume bună, pentru că în realitate este vorba de o lume care copiază moravurile unei societăți. În ce privește costumația, mi-am propus să renunț – tocmai spre a sublinia caracterul popular al piesei – la masca de curte, de bal, și în scopul de a împinge, de a sublinia trăsătura grotescă, l-am făcut de pildă pe *Crăcănel* să apară vestimentat în Napoleon, pe *Mița Baston* – în Medee, rănită și gata să ucidă. Cu asemenea „dimensiuni" socotesc că ele devin în același timp și mult mai grotești. *(România Literară,* nr. 52/1970)

D-ale carnavalului, Teatrul Național din Craiova, 1969



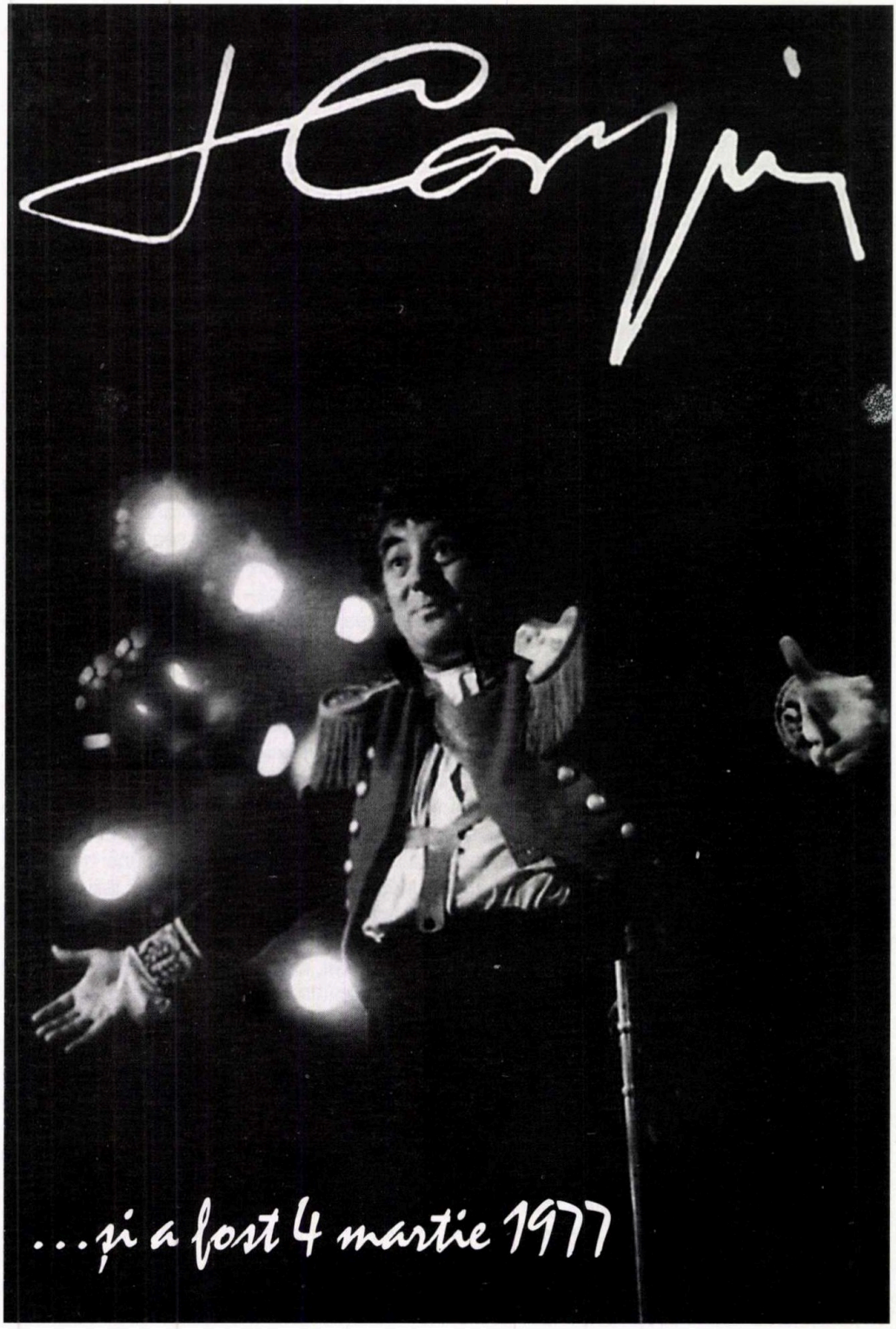
Ion CAZABAN

Un decor regizoral

După ce a montat de șapte ori *D-ale carnavalului,* frizeria lui dom' *Nae Girimea* nu mai are secrete pentru Valeriu Moisescu. De altfel, decorul făcut de el pentru spectacolul lui Mircea Cornișteanu, la Naționalul craiovean are precedent în propria sa montare de la Botoșani, din 1970, când colaborase cu scenograful Vasile Jurje.

Desigur, din „frizeria model" – cum scrie pe vitrină – nu pot lipsi oglinzile (îngrijorându-l pe *Nae* să nu fie sparte de damele violente!), nici scaunele turnante și toate cele necesare unui bărbier în treaba sa. Revedem și soba de tuci, măsurând spațiul ca un gât de girafă – sobă necesară în zilele friguroase ale carnavalului bucureștean. Firește, n-au fost omise băncile simple de așteptare, pentru eventualii clienți, nici lavoarul, căldarea și mătura, semn că *dom' Nae* ține la ordine și curățenie, așa cum *jupân Dumitrache* ține la onoarea de familist. Lămpile cu gaz sunt și ele la locul lor, dar n-am regăsit, e drept, de astădată, colivia cu pitpalac, aparatul de spălat pe cap sau tabloul „Scara vieții" care asigura un anumit pitoresc al ambianței. În schimb, decorul lui Valeriu Moisescu nu se mai mulțumește cu paravanul folosit alteori, ci ne deschide privirii camera de alături, dormitorul bărbierului cu patul de odihnă și, neîndoielnic, de amor – vizibil ca în *O noapte furtunoasă* (amintindu-ne că Mircea Cornișteanu nu ezitase să ne prezinte și dormitorul lui *Tipătescu,* într-una dintre montările sale cu *O scrisoare pierdută).* Un pat cu „design" senzual ondulat, cu așternut roz, o debara cu haine (lui *Nae* îi place să arate bine!), un gramofon cu pâlnie (lui *Nae* și lui *Iordache* le place muzica, mai ales manelele), un portret de țigancă – fac parte, foarte elocvent, din intimitatea fantelului de mahala. Inițial, casa lui *Girimea* se decupează evocator pe imaginea de fond a Bucureștilor de secol XIX. Se va lumina apoi și va căpăta culoare ca o scenă în altă scenă, ambele integral folosite pentru farsa cu încurcături și păcăleli care se va anima „allegro", atingând un crescendo teribil. Față de peisajul urban, de fundal static, ambianța tridimensională a frizeriei, adusă în plan apropiat, înseamnă mai mult decât o dispunere spațială. Distanța dintre cele două planuri – departe și aproape – va susține o semnificație temporală, intenția regizorului de a releva actualitatea comediei, accentuând-o însă cu referințe muzicale (permanent) și vizuale (în final) care modifică discutabil profilul mental al personajelor și surprinde cam superficial „orizontul de așteptare" al publicului de azi. Ornamentată cu steguțe tricolore, tapetată în roz – culoarea mult doritei veselii – sala de bal se rezumă la câteva mese și bănci necesare. Doar o canapea „stil", de salon – pripășită aici cine știe cum – se alătură unei lăzi cu sticle goale. O ciudată alăturare care marchează o diferență de mediu social, dar sugerează și o pretenție de „eleganță", satisfăcută, totuși, cu ceva! Mai este, iar, soba de tuci, racord cu spațiul anterior al frizeriei – element scenografic comun, persistent, care poate indica nu numai focul unei seri de iarnă, dar să conoteze focul pasiunilor dezlănțuite.

Așa cum o înțelegea, în vremea „reteatralizării", Toni Gheorghiu (câți mai știu cine a fost acest mare creator?), scenografia lui Valeriu Moisescu este un exemplu de „regie a locului de joc". În fereastra frizeriei, în care se văd înainte de a-și face intrarea, personajele apar frecvent ca în rama unui tablou, fixând astfel portretul lor scenic. Fereastra de la dormitor servește, în caz de urgență, pentru intrări și ieșiri ferite, pe când ușa se deschide adesea vertiginos, sub presiunea unui du-te-vino formidabil. Clopoțelul ei însoțește sonor, amuzant, contrastant prin delicatețea lui, ceea ce se petrece cu maximă violență. În sala de bal, mesele pot oferi spații de confruntare *(Pampon – Crăcănel).* Tot acolo, sunt scări cu balustrade albe care coboară undeva, la demisol, amplificând acest v-ați ascunselea repetat al personajelor, dispărute de parcă au intrat în pământ! Așa cum trebuie, decorul facilitează mișcarea trepidantă până la nebunie, permite reliefarea interpreților în acțiune și, totodată, vorbește clar și precis despre nemuritoarea lume caragialeană.


Caragiale
...și a fost 4 martie 1977

Întâlnire cu Toma

(Teatrul „Bulandra" – 4 martie 2002)

Ion Caramitru:

„Portret de fum"

Ce se poate spune despre un actor? Că a jucat bine, că a făcut multe roluri, că în perioada lui de grație a fost cel mai bun, că a avut și căderi, că a avut și probleme sufletești, că nu i-a mers bine în familie, că l-a lovit și cutremurul. Poți să spui orice. Nu poți să spui însă ceea ce a avut el în minte, în suflet, seară de seară, noapte de noapte, când scria poeziile pe care le-am descoperit mai târziu și din care începe să se încropească un personaj pe care nu l-am cunoscut, când, din amintirile noastre, câte le avem, mai putem să desenăm încă o trăsătură a acestui portret de fum, pentru că numai de fum mai poate fi și, în același timp, să ne pară rău că a rămas atât de puțin de pe urma lui. Ceea ce rămâne, totuși, în urma lui Toma Caragiu este că la răscruce de timp și de destin a fost unul dintre actorii puțini care au purtat ambele măști ale teatrului, masca râsului sau masca plânsului, cu aceeași decență și cu aceeași forță.

Matilda Caragiu:

„Ne e dor de tine..."

Nu știu dacă aș putea să spun „mă bucur" în această împrejurare și, totuși, am să spun: mă bucur că sunteți astă-seară atât de mulți, așa cum și-ar fi dorit Toma. Sunteți colegii lui dragi, familia, studenții, tinerii, toți admiratorii lui. Sunt convinsă că și el este aici, cu spiritul lui ghiduș, ludic, ca un *Puck* care umblă pe undeva să ne încurce, să ne spună cine știe ce, să mă-ncurce pe mine, că-i plăcea să mă cam încurce, să-mi pierd șirul, poate. Dar dumneavoastră mă veți ierta, pentru că nu eu sunt de vină. El este cu noi și poate nu numai că vrea să ne încurce, dar poate că vrea să ne întrebe: „Ce căutați voi toți aici?" Răspunsul ar fi foarte simplu: ne este dor de tine...

Rodica Tapalagă:

„A plecat ca o mare taină nedezlegată"

Unul dintre marile privilegii pe care le are un actor este și acela de a putea vorbi despre un coleg ca despre o mare bucurie, cu mândria de a fi contemporan cu un om atât de special, de misterios. Toma a plecat ca o mare taină nedezlegată. O taină care ne tulbură și acum. Și fiecare mărturie a oamenilor foarte apropiați de el, poeziile lui ne surprind pe noi, cei care speram că îl cunoaștem în *viața* asta care există, de fapt, lângă viață.

Amintirea lui, care ne copleșește mereu și, paradoxal, a început să ne și bucure, e legată, în primul rând, de talentul lui uriaș, absolut fabulos. Un om unic, un amestec de farmec, brutalitate, gingășie, moralitate intransigentă; a fost o arzătoare conștiință civică. Mă întreb care ar fi fost conduita lui în timpurile pe care le trăim acum, când noi, cei, cândva, corupți de idealuri, încercăm să descifrăm această nouă ecuație, cu foarte multe necunoscute, în care existența noastră – mă rog, ce-a mai rămas din ea – se silește să intre.

Victor Rebengiuc:

„Forța de a-ți învinge reputația"

Lucrul deosebit pe care l-am învățat de la el e forța de a-ți învinge reputația. Avea o reputație nemaiîntâlnită de actor comic. Și, cu toate astea, spre sfârșitul vieții, a jucat roluri tragice. Simpla lui intrare pe scenă declanșa aplauze din partea publicului care aștepta să râdă. El avea forța să stingă aceste aplauze și să joace rolul tragic, obligând în felul acesta publicul să gândească și despre el, ca actor, și despre viață, și despre teatru, altfel decât până atunci.

L-am cunoscut personal când filmam *Pădurea spânzuraților*. Eram amândoi la Buftea, într-o cabină, așteptând să fim chemați pe platou și discutam. Era perioada frumoasă, fastă pentru scenă a anilor '64–'65. Din păcate, n-a ținut prea mult. Penciulescu se lupta să înființeze un teatru: Teatrul Mic. El l-a înființat, nu Dinu Săraru! Eram, deci, în cabină, vorbind despre asta. I-am spus că Penciulescu m-a invitat acolo și pe mine și i-am cerut sfatul: „Du-te, domnule, du-te! Dumneata cu Poldi Bălănuță și George Constantin cu Olga Tudorache sunteți cele două cupluri extraordinare ale Teatrului Mic. Du-te!", mi-a răspuns. A mai trecut puțin timp, ne-au chemat pe platou, am făcut o repetiție, era și Liviu Ciulei, căruia i-am spus că vreau să plec. Și atunci a sărit Toma: „Da' ce să cauți dumneata, domnule, la Teatrul Mic?"

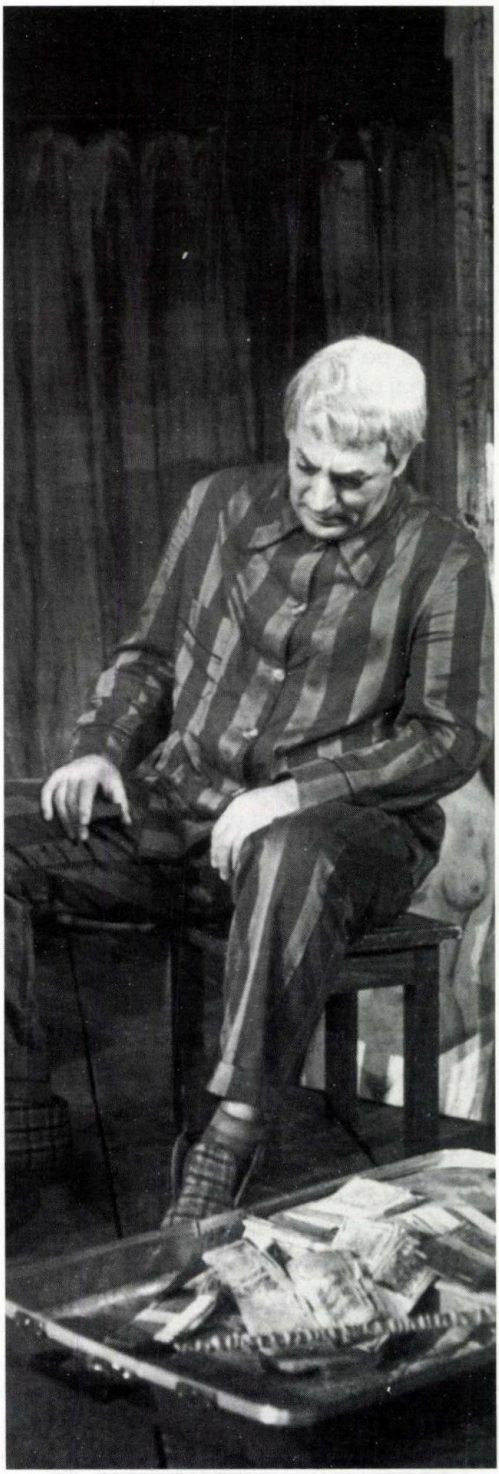
Florian Pittiș:

Țigara de foi pentru Toma

Au trecut exact 25 de ani. Ora 21:20 ne-a prins aici, împreună.

În noaptea aceea, „patrioții" Teatrului *Bulandra* s-au adunat și i-au trecut în revistă pe toți cunoscuții noștri. Despre Toma, nu se știa nimic. Din acel moment, câțiva dintre noi n-au mai plecat de acolo. Pino Caramitru a stat în fața blocului până când Toma a fost descoperit. Atunci eram certat cu Pino, nu ne vorbeam de câțiva ani buni. Ne-am întâlnit la cimitir, la Bellu, la catafalc. Ne-am privit și ne-am îndreptat, în aceeași clipă, unul către celălalt, cerându-ne amândoi iertare. Pino a făcut un gest superb. A băgat mâna în buzunar și a scos țigara de foi cu care-l aștepta pe Toma, dacă l-ar fi prins în viață, și mi-a dat-o mie. Am adus-o. Din acel tragic moment am învățat că există lucruri atât de grave și atât de importante, iar în fața lor toate orgoliile și ambițiile noastre sunt mărunte și ridicole.

Nu pot să închei decât folosind o replică ușor adaptată dintr-o piesă în care a jucat el: „Toma, ce frumos, ce mândru sună acest nume!"



Toma CARAGIU în *Meteorul* de Dürrenmatt, Teatrul „L.S. Bulandra", 1968.

Marioara VOICULESCU

„Am iubit teatrul"

Am iubit teatrul și-l iubesc cu o pasiune supraomenească. Dacă m-ați întreba însă ce prefer, spectacolul sau repetițiile, v-aș răspunde fără ezitare. Repetițiile. Aș fi dorit să repet o viață întreagă și să nu joc în fața publicului niciodată. Astfel, cred că se explică faptul că sunt veselă în repetițiile prime, îngrijorată și teribil de tulburată când se apropie premiera și tristă când joc.

Când repet, caut, scormonesc, realizez vieți, stări sufletești. Le pot schimba, le pot da diferite forme, mii de vieți, mii de forme, mii de realizări. Pe câtă vreme când joc, aluatul e turnat în formă. Totul e definitiv închegat, aș putea spune, răcit. Odată aluatul turnat în fața publicului în ultima lui formă, e întocmai unei scrisori puse la cutie, trecute prin pecetea poștei și pe care nici o putere din lume nu o mai poate opri de a ajunge la destinație, fie că e pe placul celui care primește sau nu. Nici chiar repetițiile ultime nu-mi sunt dragi, atunci intervine îndoiala. Fiece frază căutată și, pare-se găsită, ți se pare goală, seacă. Îți blestemi fiece atitudine, fiece pas, fiece intonație.

Ai impresia că ești închis în propria ta creație ca într-o cameră cu uși duble de fier și în care, oricât ai bate cu pumnii, nimeni nu te aude. Ești definitiv închis în creația ta, pe care o detești cum îți detești neputința de a fi făcut mai bine.

Pe câtă vreme, repetițiile... Ce beție! Ce bucurie!

În fiecare zi găsești ceva nou. O intonație nouă răzbate din fundul sufletului tău. Emotivitatea ta s-a lipit profund de câte o frază.

Ai ajuns să suferi sincer în timpul unei pauze. Ceea ce ieri spuneai cu glas tare și repede azi îl încerci încet, rar, căci lacrima care-ți umezește ochiul te-a făcut să dai adevăratul sens și ton acelei fraze.

A doua zi începi din nou și în alt colț al rolului ai să găsești alte intonații și, astfel, încet-încet, pe zi ce trece, rolul ia ființă, personajul crește, devine o ființă vie, palpabilă. Îl port în mine și cu mine, pe stradă, acasă, când mă îmbrac, când mă pieptăn, când mănânc. Nu se vede rolul în „afara" mea (pentru cei care nu trăiesc în preajma mea). Nimic din ființa mea nu e schimbat. Îl port însă în suflet, în creier, îl visez, îl văd suferind în mine, însă nu sub forma mea, ci sub forma lui și, ca două imagini fotografice, sufletul lui se suprapune sufletului meu și, în seara spectacolului, facem una și aceeași ființă.

În zilele în care joc se întâmplă cu mine un freamăt ciudat. S-ar părea că eu nu mai sunt eu, cea din toate zilele. Pare că mă înlocuiesc pe mine pentru ca, în ochii celor printre care trăiesc, să fiu aceeași. Eu însă mă simt, cum să spun, „de passage", un automat care trebuie să facă sumar anumite gesturi, să înfăptuiască anumite îndatoriri.

Acel eu pe care-l vede lumea e cineva pe care l-am împrumutat pentru a-mi ține pasager locul, numai pentru ziua aceea.

Sunt în viață ca în concediu. Ca și când eu, cu un interes foarte relativ, țin locul propriei mele persoane până când mă duc seara la teatru. Ce păcat că nu știu să scriu ceea ce simt, astfel că, cei care mă citesc sunt nevoiți să mă completeze cu inteligența lor.

Seara intru în cabină tăcută, ca de obicei. În aparență, foarte calmă, foarte liniștită, neplictisind pe nimeni și nebruscând sub nici un motiv personalul care mă îmbracă.

Croitoreasă mea însă știe că înaintea spectacolului trebuie să tacă, să mă lase liniștită.

În timp ce coafeza mă piaptănă, eu mă imaginez și, în acest timp, îmi zic o dată din memorie întreg rolul, pronunțând bine fiece cuvânt.

Vin la teatru devreme, căci nervii mei nu suportă graba.

Mă pregătesc să intru în scenă, cum se duceau în timpul lui Christos credincioșii să se roage prin scorburile copacilor.

De câte ori intru în scenă în actul I, deși nu mai am emoțiile premierei, am palpitații sau, din nenorocire, fizicește, inima îmi este foarte nervoasă. Simt un fel de opresiune și fac temperatură, câteodată până la 38°. Pe măsură ce joc însă, uit totul, mă ușurez suferind și plângând durerile femeii pe care o joc și astfel trece actul I, al II-lea și, la al III-lea, sunt în plină dramă . Ființa mea e mai ușoară presimțind că procesul e pe sfârșite, întocmai ca o mamă în momentul nașterii, când e pe cale să-și termine chemarea.

După spectacol simt o mare ușurare. Încep să fiu guralivă foc. Râd, sunt veselă, mi-e foame, vreau să am ființe dragi sau prietenoase în jurul meu. Redevin eu cea „permanentă". Îmi reiau locul între ai mei, îmi văd serios de ce trebuie să fac și aceasta până la spectacolul următor, când povestea se repetă.

Îmi dau seama azi că tot acest zbucium se datorește marelui respect ce-l am față de public.

Mă tem de el pentru că-l respect. Doresc să-i plac nu din orgoliu, pentru că nu sunt deloc orgolioasă. Sunt ambițioasă. Da, sunt chiar foarte ambițioasă, orgolioasă însă, nu!

Și, ca să termin, mi-aduc amite o frază a lui Sacha Guitry: „Je ne joue pas pour m'amuser."

(fragment din volumul în pregătire *Memorii: MARIOARA VOICULESCU*,
supliment al revistei noastre)

Ionel Teodoreanu despre Aurel Ion Maican la 2 decembrie 1930

A înscenat următoarele piese: *Cucoana Chirița în provincie* și *Kir Zuliaridi,* din literatura dramatică originală, iar din literaturile străine: *Frații Karamazov, Cămila trece prin urechile acului, Omul care și-a schimbat numele, Familia Schimek, Nyu* și *Cartoforii.* Trăsătura fundamentală a domnului Maican este marea sa energie creatoare, dublată de darul înnăscut al dominațiunii, datorită căruia își impune voința sa utilă, nu prin strigăt, nu prin amenințare, ci printr-un imanent prestigiu celor pe care-i conduce, adică actorilor și oamenilor de scenă.

Pentru a defini amploarea și armonia calităților domnului Maican, voi examina pe rând două aspecte cardinale ale activității sale:

1. Activitatea pur intelectuală, care prezidă la conceperea sincronică a planului de interpretare și realizare plastică a unei piese, adică ritm scenic și decor scenic, îmbinate organic;

2. Și activitatea arhitecturală, adică punerea în practică, obiectivitatea schematizărilor intelectuale, verificarea valabilității lor prin confruntare cu realitatea.

1) Activitatea pur intelectuală

Această activitate, aș numi-o de birou, este prealabilă celeilalte. Ea constă, dintâi, în lectura piesei respective. Spre deosebire de lectorul obișnuit, care cetind o piesă de teatru o apreciază în bine sau rău, ca pe-o nuvelă dialogată, ca pe-un roman dialogat, – directorul de scenă înnăscut, cetind o piesă de teatru, trebuie *să o vadă,* adică, concomitent cu prețuirea valorii ei literare, să aibă viziunea necontenită a desfășurării ei scenice. Cu alte cuvinte, spațiul în care se desfășoară o piesă de teatru cetită de un lector obișnuit e psihic, e mintea sa; pe câtă vreme directorul de scenă, în ipostază de lector, transpune piesa cetită, pe măsură ce o descifrează, pe o scenă de teatru, construită mintal, ad-hoc. Așadar, lectorul obișnuit, cetind o piesă, are o atitudine receptivă, înregistrând numai valoarea ei literară, pe câtă vreme directorul de scenă, cetind o piesă, aduce un aport activ, creator, transformând imaginativ vorbele și gesturile textului în viziuni scenice: adică *construiește*

spațial și dinamic, ceea ce receptează intelectual. După cum absolventul de conservator, care a făcut armonia și contrapunctul, poate ceti un text muzical, pe care-l presimte în măsura în care mintea sa poate exprima îmbinările de note ale textului, pe câtă vreme șeful de orchestră, cel înnăscut, cetind un text muzical îl și *aude* cântat de toate instrumentele orchestrei cuprinse în imaginația sa creatoare, lectura textului, pentru el, având valoarea unei prime interpretări instrumentale.

Această primă operațiune, a lecturii unei piese de către un director de scenă și a concomitentei ei reprezentări imaginative, învederează două categorii de reacții, două categorii de interpretări ale textului, – și din aceste două categorii derivă două tipuri de directori de scenă: tipul subiectiv și tipul obiectiv epic.

În această privință, de altfel, aceste două tipuri de directori de scenă reeditează două tipuri de creatori artistici: cei lirici și cei epici. Cei epici sunt animați de o mișcare centrifugă, adică evadează din ei înșiși în realitate, pe care o exprimă – cu sufletul lor, în viziunea lor – dar supunându-i-se, dându-i-se întâietate, sufletul lor fiind numai forța motrice, iar realitatea exterioară, vehicul purtat de această forță deservantă.

Astfel și directorii de scenă. Cei subiectivi, ca și Procust, imprimă piesei citite o diformare adecvată cadenței lor sufletești; aceștia nu caută să exprime piesa în interpretarea pe care i-o dau, ci caută să se exprime pe ei, debitul lor sufletesc. Ei adaptează o piesă de teatru la unicul lor tipar scenic.

Cei obiectivi, dimpotrivă, cetind o piesă, imprimă sufletului lor o diformare adecvată cadenței sufletești a piesei; ei caută să exprime cât mai veridic piesa cetită, prin sufletul lor, prin viziunea scenică pe care piesa o provoacă în ei. Aceștia se adaptează la *obiect,* nu adaptează, ca cei dintâi obiectul la subiect.

De asta directorii de scenă obiectivi sunt diverși, pe când cei subiectivi sunt monotoni – oricât de străluciți –, fiind limitați la un singur gen de reprezentare scenică.

De asta, cei subiectivi nu sunt utili scenei decât atunci când piesa pusă de ei în scenă *coincide* cu ritmul lor sufletesc, când seamănă cu ei, pe câtă vreme cei obiectivi sunt mereu utili scenei, fiindcă se pot adapta la orișice fel de piesă.

Evident, ca și în literatură, obiectivitatea și aici înseamnă un punct de evoluție mult mai avansat decât subiectivismul, lirismul fiind o caracteristică a individului adolescent și a colectivității tinere, neevoluate, pe câtă vreme obiectivismul fiind o caracteristică a individului matur și a societății evoluate. Căci lirismul presupune, aproape exclusiv, o reacție pur sentimentală, pe câtă vreme obiectivismul implică și o reacție sentimentală, dar cenzurată sever de o clarvăzătoare ponderatoare reacție intelectuală.

Domnul Aurel Maican este un director de scenă care incarnează și ilustrează tipul epic obiectiv.

În activitatea sa artistică preliminară – viziune concomitentă cu lectura piesei – domnia-sa a dovedit o elasticitate sufletească, un dar de adaptare la ritmuri deosebite, la atmosfere deosebite, o intuiție adâncă scormonitoare, a unor discipline artistice extrem de variate. Această însușire de esență obiectivă îi dă putința să conceapă mereu altfel – adaptându-se la obiect, adică la esența textului – piese diametral opuse, cum ar fi *Coana Chirița în provincie* sau *Kir Zuliaridi* pe de o parte, și *Frații Karamazov* sau *Omul care și-a schimbat numele,* pe de altă parte.

Sunt nevoit să mă opresc asupra acestui aspect al personalității și activității domnului Maican, nu numai fiindcă e util pentru definirea valorii sale artistice, dar și din pricină că obligațiunile noastre de director al Teatrului ne îndeamnă să verificăm – și din punct de vedere bănesc cât și estetic – proiectele de interpretare și realizare

plastică, așa cum sunt concepute de directorul de scenă în cabinetul său. Așadar, împărtășindu-ni-se de către domnul Aurel Maican viziunile scenice care întovărășeau lectura unui text dramatic, viziuni sintetizate într-o concepție asupra spectacolului proiectat, – am putut constata această obiectivitate care îl definește ca director de scenă și care îl onorează artisticește.

Însușirile care îi dau posibilitatea acestui gen de fericite reacții și creațiuni sunt următoarele: vie și profundă *inteligență* întregită de acel fenomen, numit de estetica germană „Einfühlung", adică nu numai priceperea rațională, dar și intuire a fenomenului artistic sau fenomenului social, printr-un fel de penetrațiune subconștientă, caracteristică artiștilor dotați; apoi, *reală cultivare artistică,* nu numai în plan literar, dar și în istoria civilizației popoarelor, și în psihologie. Apoi un mare *debit imaginativ* care-l face să soluționeze prompt și just cele mai dificile probleme tehnice; apoi *un bun-simț artistic* care-l face să selecționeze cele mai adecvate soluții pe care i le propune inteligența și imaginația sa; apoi un dar de a echilibra concepțiunile „în abstract" cu mijloacele practice de realizare pe care i le pun la îndemână condițiunile speciale ale teatrului pe care-l servește; acest dar, însă, presupune o însușire prealabilă pe care domnul Maican o are foarte dezvoltată, anume diagnosticul artistic asupra posibilităților unui actor, însușire care prezidează la distribuția rolurilor într-o piesă.

Acestea sunt constatările pe care le-am făcut asupra activității pur intelectuale a domnului Maican, activitate consemnată în cadrul prealabil al muncii de birou.

Rezumând cele de mai sus, conchid că *domnul Aurel Maican dovedește un complex de calități intelectuale, care fac din domnia sa, din punct de vedere conceptual, un strălucit director de scenă.*

Trecând acum la al doilea aspect al personalității și activității domniei-sale, anume al activității și al realizărilor practice, aspect a cărui analiză va avea rostul să verifice eficiența calităților conceptuale, afirm dintr-un început că domnul Maican realizează un impecabil echilibru.

Desigur că un director de scenă poate arăta eminente calități în conceperea mintală și pe hârtie a punerii în scenă – în munca de birou –, pe care calități să nu le poată valorifica îndestulător, sau chiar deloc, în activitatea sa practică. Acest deficit, dovedit tocmai în clipa când trebuie să păsească de la concepție la înfăptuire, poate anula cele mai strălucite calități intelectuale, căci aceste calități pot fi o condiție a realizărilor practice, dar nu le pot înlocui.

Sunt generali culți, inteligenți și echilibrați, care pot face o admirabilă critică și analiză a unui război, a unei teme strategice la o conferință – sau care pot soluționa ireproșabil un război teoretic –, dar care nu pot conduce, măcar corect, o luptă reală. Evident că în această ipoteză sunt incomplet înzestrați, și deci proști militari, fiindcă nu pot corespunde scopului, finalității meșteșugului sau artei militare.

Tot astfel și cu cele două activități ale directorului de scenă. Oricât ar fi de superiori în activitatea conceptuală, sunt inutili, dacă activitatea practică – finalitatea – n-o poate întregi victorios pe cealaltă.

Și din acest punct de vedere, al realizărilor practice, domnul Aurel Maican a dovedit că e superior înzestrat. În primul rând, are darul înnăscut al dominațiunii. Acest dar nu-l capeți: îl ai sau nu-l ai. Unii oameni posedă o virtute psihologică analogă cu aceea a magnetului: exercită o atracție irezistibilă asupra semenilor lor, care, chiar dacă nu le sunt subalterni prin rang social sau funcțional, îi ascultă – prin aceasta cei dintâi sunt predestinați „conducerii" și ceilalți ascultării. Această virtute, acest ascendent firesc,

e datorat desigur unei personalități proeminente, precum și permanenței unei voințe vibrante, care învinge fără luptă, prin simpla conștiință pe care o au ceilalți despre prezența ei invincibilă. Domnul Aurel Maican are și proeminența personalității, și tensiunea voinței: de aceea poate domina fără efort aparent. Dar domnia sa mai are încă o calitate, convergentă cu cele de mai sus, pentru dominațiunea artistică, fără de care un director de scenă nu poate menține disciplina și ascultarea actorilor. Domnia sa cunoaște perfect piesele pe care le pune în scenă. Memoria și munca îl fac să fie stăpân mereu pe întregul text al tuturor rolurilor, având în discuțiile contradictorii cu actorii-interpreți avantajul unei perspective mai vaste, deci mai complete, decât a interpreților, ceea ce îl face să *o impună logic rațional nu arbitrar.* Aceste însușiri îi dau putința să conducă în așa fel munca delicată și grea a repetițiilor, mai ales considerând susceptibilitatea vibratilă caracteristică actorilor, încât ascendentul său personal să poată menține disciplina fără de intervențiile directorului și fără sancțiunile legii.

Apoi, în repetiții, domnul Maican a dovedit superioare aptitudini pedagogice duse chiar până la înălțimi artistice. Domnia sa nu numai că știe să explice, clar și simplu, textul piesei, înlăturând erorile de interpretare persuasiv pentru actorul respectiv, dar domnia sa, depășind planul explicațiunii verbale, știe să exemplifice ceea ce spune, jucând în fața actorului rolul, așa cum îl vede. Așa că, din acest punct de vedere domnul Maican este ca acei șefi de orchestră care nu se mulțumesc numai să semnaleze executanților erorile, dar, știind să cânte din toate instrumentele, arată violonistului, de pildă, cântând din vioara lui, cum trebuie să cânte, flautistului de asemeni, și mai departe – critica lor nefiind numai negativă, adică semnalând ce nu trebuie să facă, ci fiind creatoare pozitivă arătând cum trebuie să se facă.

Aceste complex de calități și aptitudini e amplificat de rara putere de muncă a domnului Maican. Am constatat, în unele zile, că domnul Maican a lucrat câte 15–20 ceasuri neîntrerupt, mâncând pe fugă, în timp ce participa activ la o repetiție sau făcea însemnări pe textul piesei care urma să fie pusă în repetiții.

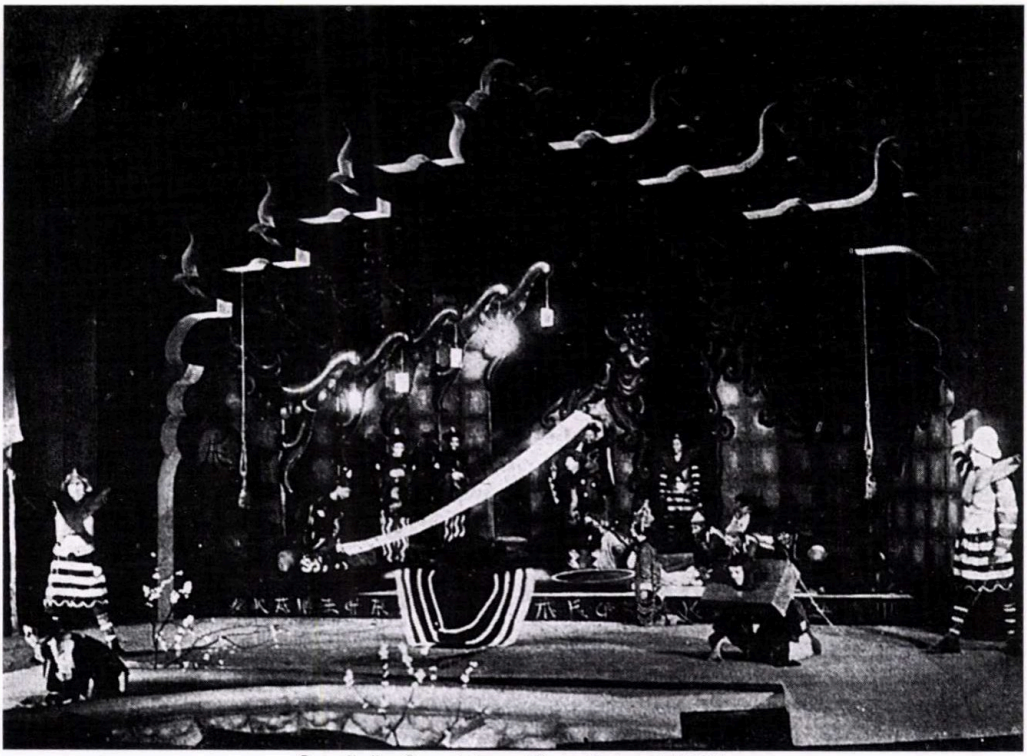
În afară de această putere de muncă, am mai constatat că domnul Maican este înzestrat cu o răbdare, cu o stăpânire nervoasă, caracteristică numai celor înzestrați cu un mare echilibru sufletesc. De pildă, am asistat la situații în care domnul Maican a repetat o scenă de 20–30 de ori, calm aparent, fără să trădeze enervări dăunătoare disciplinei – ca să poată izbuti să rectifice o eroare îndărătnică de interpretare.

Și a izbutit – în măsura în care mecanismul uman e perfectabil prin sfat, exemplu și răbdare.

Trecând de la activitatea repetițiilor la activitatea spectacolului propriu-zis pe scenă, am mai constatat la domnul Maican o stăpânire perfectă a tehnicii scenice, o sistematizare industrioasă a muncii oamenilor pe scenă, o mare prezență de spirit în situațiunile cele mai neprevăzute care se pot ivi oricând în cursul reprezentațiilor, amenințându-le reușita, precum și *un devotament pentru interesele teatrului care depășește cu mult obligațiile contractuale,* dovedind respect religios pentru artă, respect dus până la fanatism.

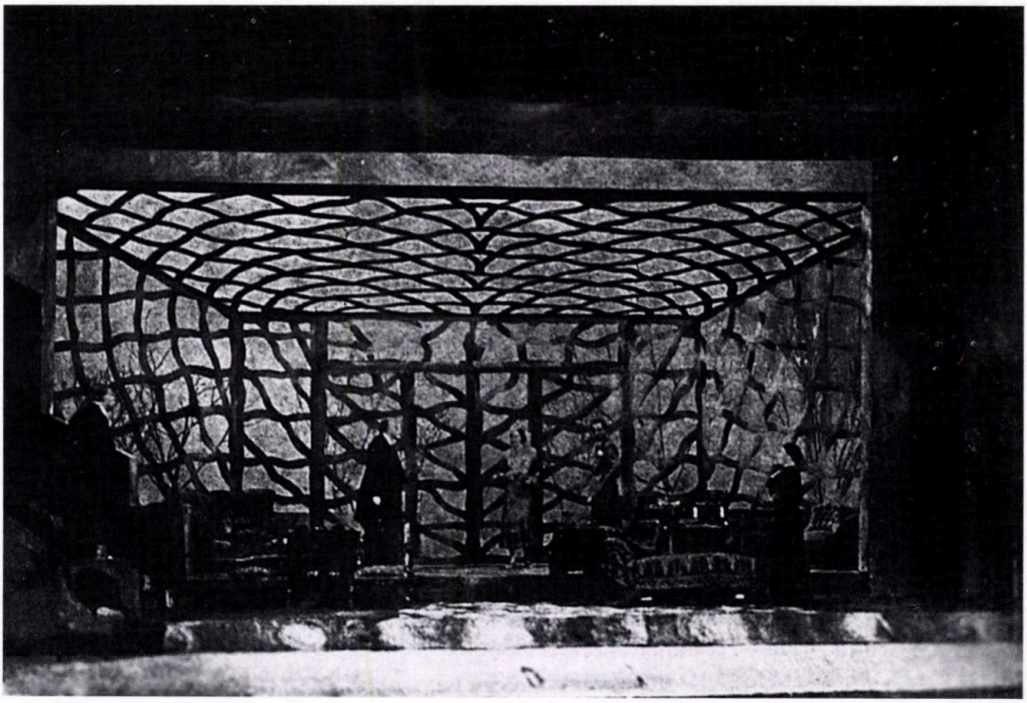
Grație muncii sale, pusă în slujba unor astfel de calități, domnul Aurel Maican a izbutit prin activitatea domniei sale să ridice vizibil nivelul artistic al Teatrului Național din Iași. Domnia sa a izbutit să facă înscenări care pot sta cu cinste pe scena unui teatru occidental, și a mai izbutit să valorifice la maximum potența artistică a actorilor acestui teatru.

Adiționând constatările de mai sus, trag concluzia că, din toate punctele de vedere, Teatrul Național din Iași este debitorul domnului Aurel Maican.



Scenă din *Cercul de cretă* de Klabund (1931)

Scenă din *Femeia care și-a cumpărat bărbat* (1931)



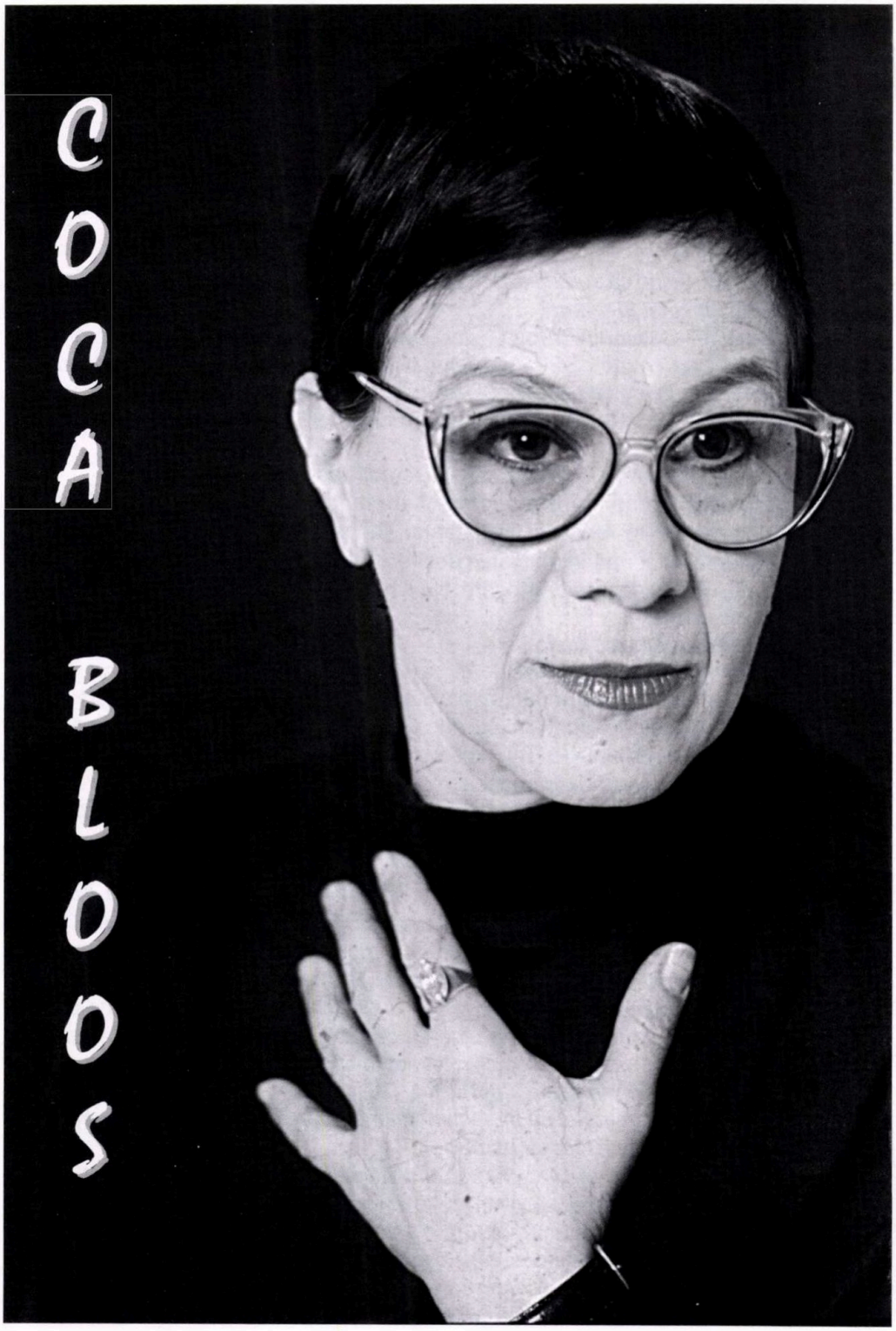
Sandu TELEAJEN:

Cândva la Iași

În stagiunea 1929–1930, directorul Iorgu Iordan hotărăște schimbarea sistemului punerii în scenă a pieselor de către societarii de cl. I-a, angajând ca director de scenă al teatrului pe Aurel Ion Maican, fost director de scenă la teatrele: «Popular», «Cernăuți» și «Chișinău». Îndrăzneț, stăpân pe o experiență bogată și în succese și în înfrângeri, convins că teatrului românesc în general îi trebuie aer proaspăt prin înnoirea mijloacelor de realizare tehnică, iar în provincie prin închegări de ansambluri omogene, protagoniștii, aici, fiind în număr redus, noul direct de scenă schimbă complet menirea de joc și de montare a Teatrului ieșean. Din 1929, scena ieșeană a deschis larg porțile, tuturor înscenărilor cu rezultate durabile experimentate pe scenele celor mai moderne teatre din Apus. Cadrului mărginit la trei pereți de odinioară i-a luat locul un circular și perdele negre, în spațiul cărora sunt jucate piesele, fie în stilizări plastice fie în siluete valorificate prin jocul reflectoarelor. Prosceniul, care a înlocuit vechea rampă, stabilește o caldă legătură între actor și spectator, vechile rivalități și plafoane aproape au dispărut [...]

Stagiunea 1930–1931, aduce și în viața Teatrului Național din Iași ca în aceea a tuturor teatrelor din țară, o profundă schimbare. Legea de organizare a teatrelor, așa-numita Lege „Lapedatu", care înlocuise încă dela 1926 vechea lege „Haret", e abrogată. Ministerul Artelor fiind desființat, teatrele sunt trecute la Ministerul Muncii, Sănătății și Ocrotirilor Sociale, iar funcționarea lor e încadrată într-o nouă Lege numită: „pentru organizarea pe baze autonome a Teatrelor Naționale și Operelor Române". Se schimbă complet componența comitetelor de conducere; artiștii sunt acum angajați cu contracte individuale ca înainte de 1878; se prevăd norme noi de selecționare, vechile grade de stagiari și societari dispar; salarizarea se face pe baze de foi calificative; pensionarea artiștilor are procedee mult mai simple și mai rapide. Profesorul Iorgu Iordan demisionând, sarcina transformării Teatrului Național ieșean în „Regie Autonomă" revine, tânărului romancier moldovean *Ionel Teodoreanu,* numit director la 1 August 1930. Conducerea „Regiei Autonome a Teatrului Național din Iași" se face acum de noul director, ajutat de un consiliu de Ad-ție compus: din Mihail Sadoveanu, Petru Bogdan, Iorgu Iordan, Ilie Florescu, Demostene Botez, Al. O. Teodoreanu, Aurel Ghițescu, I. C. Damira și Const. Hindei, administratorul teatrului. Din acest consiliu o parte dintre membri alcătuiesc și Comitetul de lectură menit să fixeze repertoriul stagiunilor în curs. [...]

Începută la 8 Octomvrie a.c. cu înscenarea a zece „schițe" de I. L. Caragiale, stagiunea 1932–1933 e pornită pe o lungă serie de biruinți. *Infernul* de K. Bramson; *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, *Mireasa din Tărăscău* de Otto Indig, *Sosesc diseară* de Tudor Mușatescu; *Anuța* de Lucreția Petrescu, s-au jucat cu un succes surprinzător față de vremurile de acută criză economică prin care trecem. Îndeosebi *Cadavrul viu* și *Mireasa din Tărăscău,* jucate fiecare câte două săptămâni în șir cu o medie de rețetă serală de 15.000 lei, dovedesc nivelul superior de evoluție al Teatrului ieșean atât prin calitatea artiștilor săi cât și prin destoinicia celor doi conducători: directorul Teatrului, Ionel Teodoreanu, și directorul de scenă, Aurel I. Maican. Jocul actorilor ieșeni prin faptul modernizării repertoriului și al înscenării de piese nejucate în țară, marchează un inedit în creații, inedit pe care însăși vârsta actorilor, – majoritatea nu au împlinit 40 de ani – ne face să-l socotim simptomatic. El va urca, cu siguranță, actuala generație pe culmile ce vor marca o epocă nouă, epocă sortită să rămână hotărâtoare în evoluția Teatrului moldovenesc. În cei 4 ani ai ultimului directorat de scenă, aproape fiecare stagiune a adus cel puțin două mari succese cu piesele jucate, piese care au întrunit o medie de 20–30 spectacole. Teatrul moldovenesc este desigur o instituție, cu care dacă bătrânul oraș al culturii românești, Iașul, s-a purtat de multe ori vitreg în trecut, se poate socoti vrednic să se mândrească azi.


COCA
BLOOS

Coca BLOOS:

„O plutire, un salt, un vis. Cred că așa e când zbori"

Delia VOICU: *Știind că sunteți absolventă de Filosofie, v-aș întreba, pentru început, cine sau ce v-a convertit la teatru?*

Coca BLOOS: Convertire? Poate, sau, mai repede, o dorință de fugă spre lumea teatrului. Nu aș putea spune când a apărut, dar știu precis ce m-a făcut s-o descopăr: difuzorul care ne bucura serile cu *Inspectorul de poliție*, *Nila, toboșara*, *Pavel Korceaghin* – erau primele piese pe care le-am ascultat. Am iubit mult cutia aceea mică, neagră ce răspândea atâta magie.

D.V.: *Ale cui erau primele glasuri care v-au pătruns în casă?*

C.B.: Olga Tudorache e prima voce pe care mi-o amintesc. Apoi, inconfundabilii Constantin Codrescu, Niky Atanasiu, Bălțățeanu, Giugaru, Birlic. Îi ascultam cu sfințenie, în liniște desăvârșită și, după întâmplările auzite, plângeam sau râdeam cu ei. Destinul lor era și al meu. Nu am dezertat niciodată. Nu i-am părăsit. Îi urmăream până la sfârșit. Totul mi se părea adevărat.

D.V.: *Cum s-a spulberat iluzia?*

C.B.: Eram foarte impresionată de moartea unei eroine, care s-a sinucis. Bunica m-a liniștit spunându-mi că nu a pățit nimic, că la ora discuției noastre ea „stă în fața focului în halat și bea ceai"! A fost același șoc pe care l-am avut văzând în picioarele lui Moș Crăciun cizmele tatălui meu. Se rupea o vrajă. Cu toate greutățile și lipsurile de după război, am avut o copilărie frumoasă.

D.V.: *Valea Jiului, unde ați copilărit, nu pare a fi un peisaj idilic. Și, totuși, care era farmecul acelui loc?*

C.B.: Cred că e vorba, mai degrabă, de atmosfera în care trăiam, de liniștea și de armonia care existau în relațiile dintre părinții mei. Povestea cu *Ruslan și Liudmila*, *Kaștanka* sau *Buratino și cheița de aur*, spuse de bunica mea, care mi-au marcat acea vârstă, au fost continuate pe Jiu de venirea lui Moș Crăciun, a Iepurașului, de obligația de a învăța poezii în germană și română, pentru a cinsti momentul Sfintelor Sărbători. Tatăl meu, Helmut, care era de etnie germană, impunea o rigoare, o disciplină. Exista o autoritate pe care n-o comentam și care se îmbina foarte bine cu clipele de bucurie. Ai mei erau oameni veseli, dansau, cântau – tata, la muzicuță. Helmut m-a învățat valsul, polka, tangoul, dar și să spun „sărut mâna pentru masă", „iartă-mă", „te iubesc".

D.V.: *Vă îndurerează faptul că imaginea celor pe care-i numim, generic, mineri se asociază acum cu violența, chiar cu barbaria?*

C.B.: Sigur că da. Am văzut cum erau bătuți tinerii pe strada Academiei și am remarcat îndemânarea cu care erau loviți. Nu am putut să-mi explic ce se întâmpla. Am avut senzația că s-a pierdut o lume. Murea o lume în mine. M-am dus apoi și în Piața Victoriei. Minerii erau nespălați, înfometați. Eu le-am dat țigări, iar ei mi-au dat o franzelă... Sunt sigură că în rândurile lor au fost răspândiți indivizi pregătiți pentru acest tip de intervenții și sper ca timpul să spună adevărul. Par oameni duri, înăspriți din cauza

condițiilor grele de muncă. În realitate, minerii sunt bărbați adevărați, curajoși. Altfel n-ar putea înfrunta moartea în fiecare secundă, acolo, în adâncuri. Știu asta de mică, de la tatăl meu.

D.V.: *Vă era teamă că într-o zi ar fi putut să nu se mai întoarcă din mină?*

C.B.: Nu știu cât pricepeam din pericolul, din pânda morții. Dar știu că eu și mama așteptam. Pot spune că prea de timpuriu am făcut cunoștință cu „așteptarea". Când intra în casă, îi vedeam numai albul ochilor și palmele. În rest, era, tot, negru și răspândea mirosul cărbunelui pe care n-am cum să-l uit.

D.V.: *Așteptarea pe care ați trăit-o atât de intens, de la o vârstă fragedă, v-a făcut să înțelegeți moartea altfel?*

C.B.: Tot ceea ce se petrece în copilărie se depozitează undeva și apoi izbucnește. Relația cu thanatosul e, în ceea ce mă privește, mai specială. Și poate de aceea am avut mereu înțelegere pentru sinucigași. Au fost momente când am crezut că e mai bine să renunț la viață decât să îi țin piept. Deși provin dintr-o familie credincioasă, am aflat târziu că sinuciderea e un mare păcat. O putere deosebită asupra sufletului și a gândurilor mele a avut-o apoi filosofia.

D.V.: *V-ați petrecut anii de studenție la Cluj, într-o perioadă în care câteva dintre strălucitele personalități ale Ardealului se mai aflau încă la catedră. Tot atunci, Vlad Mugur era directorul Teatrului Național. Ce amintiri vă leagă de acel moment?*

C.B.: Pe meșterul Vlad Mugur l-am descoperit prin spectacolele sale, în care jucau Silvia Ghelan, Silvia Popovici, meșterul Braborescu, George Motoi, Dorel Vișan, Gita Popovici, Maria Cupcea, Doti Stanca, Olimpia Arghir. Erau pentru mine de neatins. O vrajă. Când am intrat la facultate, tocmai murise Gheorghiu-Dej. Mijea liberalismul. M-am bucurat de acest început. Se purtau feminismul, Marcuse, Angela Davis, Flower Power. Clujul tinereții mele avea ceva specific, academic, deosebit, rafinat, ceva european. Așa a fost, este și va fi. Studenții erau tratați cu respect. Am avut profesori extraordinari, ca D.D. Roșca sau Călina Mare, dr. Weissmann sau dr. Ieremie. Rectorul universității era Constantin Daicoviciu. Audiam cursurile de istoria artelor ale lui Virgil Vătășianu. Parfum....

D.V.: *D.D. Roșca era la fel de fascinant în predare precum era în scris?*

C.B.: Fascinant, ironic, cinic. Faptul că nu am urmat drumul acestei discipline mi se trage și de la cursurile și seminariile *D.D. -ului*. Domnia sa nu concepea că mintea unei femei poate analiza un text de Parmenide sau din *Critica rațiunii pure*.

D.V.: *Ce loc ocupă azi filosofia în viața dumneavoastră?*

C.B.: A rămas lângă mine, în umbră, ca o adevărată doamnă. M-a trimis spre cărți, spre idei, m-a ajutat să cunosc lumea și să mă cunosc. Să ajung să înțeleg că omul fără Dumnezeu nu știe nimic. După '90, am părăsit pentru o vreme lecturile, preferând să citesc presa. Am avut colecții. Acum m-am întors la cărți și la foarte puține ziare.

D.V.: *În care dintre ele aveți încredere?*

C.B.: Nu știu dacă e vorba de încredere. Mai repede, de interesul de a mă informa. Cumpăr, zilnic, *Adevărul*. A fost un moment când am vrut să mă întorc la jurnalism, o pasiune din tinerețe, dar mi s-a părut că ar fi o trădare. Am mai trădat în viață, am provocat dezamăgiri.

D.V.: *Cui?*

C.B.: De exemplu, lui Dinu Săraru. Am semnat împotriva lui, la Revoluție, deși el mă adusese la Teatrul Mic. M-a văzut în *Piațeta*, spectacolul regizat de Silviu Purcărete la Piatra-Neamț, și s-a luptat pentru transferul meu.

D.V.: *Nu era firesc ca un director să se zbată pentru a aduna valori în teatrul pe care-l conduce?*

C.B.: În țară erau multe actrițe care meritau să vină în București. Nu există nici o scuză pentru fapta mea de atunci. Merita să-i port recunoștință, așa cum merită toți cei care ne fac bine. După cum, de curând, am mai produs un imens rău unui coleg, contribund la înlocuirea lui într-un spectacol, lucru pe care-l regret foarte mult. Nu eram eu cea chemată să hotărăsc. Pascal avea dreptate când spunea că „omul nu este nici înger, nici bestie, dar nefericirea vine din faptul că vrând să facă pe îngerul, sfârșește prin a face pe bestia."

D.V.: *Pentru dumneavoastră, o întâlnire profesională benefică a fost cea cu regizorul Silviu Purcărete. Cum s-a petrecut?*

În *Conu Leonida față cu reacțiunea* regia Alexandru Dabija

C.B.: A început la Piatra-Neamț, acolo unde m-am format ca actriță și unde am trăit cele mai frumoase clipe. Au fost opt ani fericiți, ca o căsătorie pe care ai avut-o și pe care o porți cu tine toată viața. Un fel de Insulă a Paștelui, cu verdeața, cu mirosul, cu prospețimea, cu tinerețea, cu iubirile ei. Nu exista nimic de nefăcut, de neîmplinit. Atunci a venit Purcărete, nu ca o simplă întâlnire, ci ca un semn al destinului. El se leagă, cumva, și de copilăria mea. E unul dintre personajele poveștilor ei. Am senzația că îl cunosc dintotdeauna. Dar nu e ușor să colaborezi cu el. Cu un creator în esență pură, sigur că e întotdeauna dificil. Îți manipulează mintea, sufletul, trupul. Tot. Nu mai ești decât cine vrea el să fii. E un joc în care trebuie să te supui. Să te supui cu umilință. Dincolo de asta, există, desigur, proverbiala lui fascinație: un fel de credință pe care ți-o transmite, ceva pur, ceva din inocența copiilor. Înțelegi că, urmându-l, vei ieși la liman.

D.V.: *L-ați urmat și la Limoges, în vara aceasta. Cum a fost adaptarea într-o trupă străină?*

C.B.: O lună am repetat, o lună am jucat. M-au impresionat respectul pentru muncă, disciplina,

demnitatea. Erai întâmpinat cu zâmbet, te despărțeai cu zâmbet. Actorii de acolo sunt mai senini, mai puțin încrâncenați. Noi suntem triști, încruntați, ne domină tonurile de gri, de maro. De aici vine și dorința ca la teatru să vedem numai roz. Teatrul creează, oricum, un univers iluzoriu – și astfel ne mințim, de fapt, de două ori.

D.V.: *O montare sumbră și destul de controversată este* „Genocid", *pus în scenă de Sorin Militaru, în care dumneavoastră sunteți interpreta unei bătrâne criminale. Cum primiți reacția sălii?*

C.B.: La finalul unei reprezentații a fost o întâlnire cu spectatorii. Erau plătitori de bilete, amestecați ca vârstă. Unii s-au arătat chiar emoționați, spunând că e firesc ca urâtul care ne-a cuprins viața să se vadă și pe scenă. Când ai oglinda în față, nu te mai poți ascunde. Realitatea e, uneori, mult mai crudă și mărturisesc că în câteva rânduri am simțit, ca și cinicul meu personaj, că vreau să-i omor pe toți nemernicii, apoi să mă omor și eu.

În *Genocid*
regia Sorin Militaru

D.V.: *Revin la Purcărete. El v-a propus, prin* Danaos, *o imagine insolită, chiar șocantă. Ați acceptat-o ușor?*

C.B.: Atunci când am ajuns la Craiova, eram destul de bine informată în legătură cu textul, dar nu știam încă ce rol voi juca. Apoi, când am înțeles că *Danaos*, tatăl celor 50 de danaide, e o ființă androgină, că vine din timp, din legendă m-am pregătit să trec mai multe praguri: am învățat franceză, am apărut în spectacol rasă în cap, cu bustul dezgolit. Motivațiile lui Purcărete au generat propriile mele motivații.

D.V.: *Cum a fost, trăit din interior, periplul internațional al* „Danaidelor"*?*

C.B.: Pentru mine, experiența a însemnat enorm. Am jucat pe mari scene ale lumii, la mari festivaluri. A fost o șansă la care n-aș fi sperat niciodată. Dar a fost și greu. Departe de a fi o producție turistică, un produs de export, cum au zis unii, eram toți foarte solicitați. Personajul îmi impunea un regim special de alimentație, de somn. Stăteam pe scenă, timp de 40 de

minute, în valiză, și s-a întâmplat, la Avignon, din pricină că ministrul culturii a întârziat, să stau înăuntru 70 de minute. Puteam să mă sufoc! Ca să rezist, mi-am șters, pur și simplu, din minte senzațiile de strănut, de tușit, de foame, de sete și așa mai departe.

D.V.: *Pe lângă intrarea în Teatrul Mic,* „Piațeta" *v-a deschis și poarta spre film.*

C.B.: Primul dintre regizorii care m-au văzut în *Piațeta* și care, apoi, m-au chemat să colaborăm, a fost Alexandru Tatos. Am debutat la el, în *Secretul armei secrete*, pe urmă am filmat la Andrei Blaier, în *Divorț din dragoste* și *Crucea de piatră*. A urmat întâlnirea cu Mircea Daneliuc, care m-a distribuit în *Patul conjugal*. Am avut norocul de a-l avea atunci ca partener pe Gheorghe Dinică, minunatul actor cu care m-am reîntâlnit în *După-amiaza unui torționar* în regia lui Lucian Pintilie.

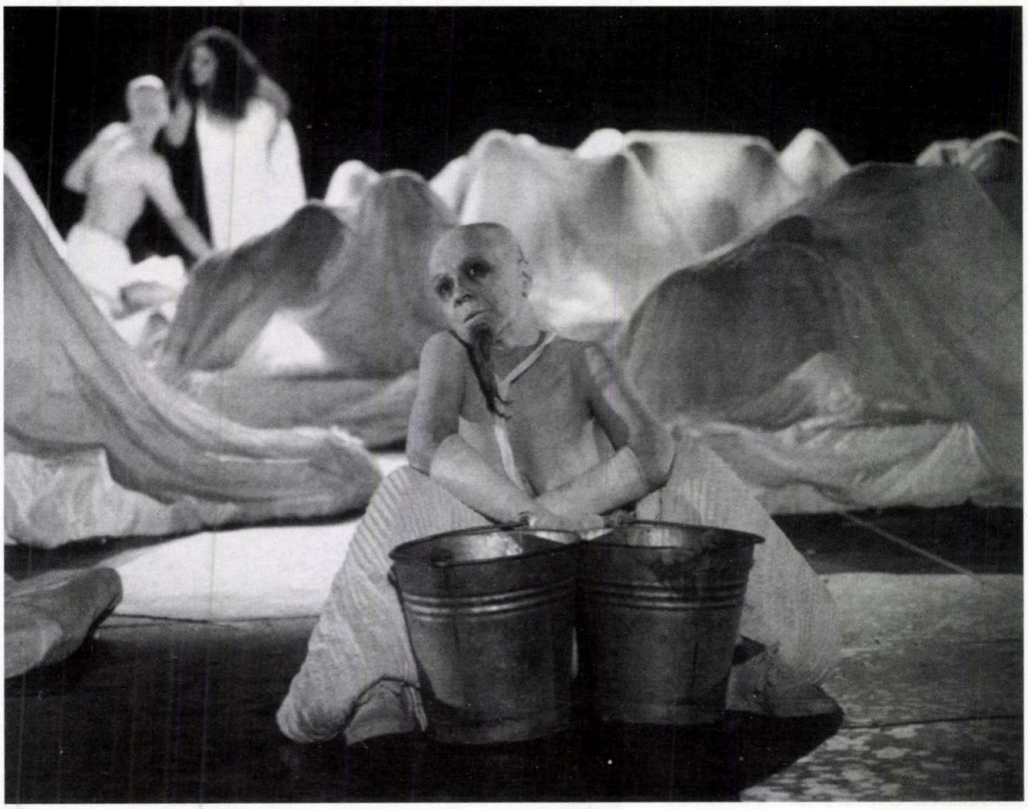
D.V.: *Lucrul cu Pintilie e la fel de chinuitor precum cel cu Purcărete?*

C.B.: N-aș spune „chinuitor", ci „provocator". Și nici nu i-aș compara, deși amândoi lucrează în forță. Vii acasă și te gândești de care cui să-ți atârni frânghia. Dar amândoi iubesc actorii. Realizezi, negreșit, că există o singură cale: cea care ți se indică, de la început, foarte clar. Aceea și nu alta. Din pricina asta, travaliul e dureros. Simți că îți atingi limitele, că le învingi, ca la o naștere adevărată, naturală, frumoasă.

D.V.: *Și care e starea finală?*

C.B.: E ca un miracol. O plutire, un salt, un vis. Cred că așa e când zbori....

Delia VOICU



În *Danaidele*, regia Silviu Purcărete

SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Ultima anticameră – „Așteptând la Arlechin"

Zece actrițe în vârstă, retrase de pe scenă, așteaptă ceva, într-un azil numai pentru ele, la „Arlechin". Viața lor a rămas în urmă. Numai pulberea amintirilor le mai face să lăcrimeze din când în când. Cel mai mare dușman al lor este, acum, când „așteaptă la Arlechin", pierderea intimității, viața la „comun", masa „de la cazan", dar și viața de la același cazan comun. Sunt apoi întâlnirile unor temperamente, ale unor biografii, scântei care se mai ridică în momentele tensionate, pentru a pieri în cele din urmă. Ce pot să aștepte cele zece „bătrâne doamne"? Una este invizibilă, vizitată de un bătrân admirator constant, totuși cu 20 de ani mai tânăr decât ea, sensibil interpretat de Mihai Fotino. Ce altceva așteaptă ele decât ultima cortină, adică mai brutal spus, moartea. Care o și surprinde, în scenă, pe una dintre ele, memorabil interpretată de Tamara Buciuceanu Botez.

Piesa lui Noel Coward (1899–1973), jucată la centenarul dramaturgului cu o distribuție în frunte cu Lauren Bacall, legendara soție a lui Humphrey Bogart, s-a bucurat la Londra de o atenție specială. La Naționalul din București, Ion Cojar a distribuit în rolurile actrițelor retrase, inclusiv cele care „dispar", fie prin moarte, fie prin nebunie, chiar și ultima sosită, pe: Rodica Popescu Bitănescu, Ileana Iordache, Sanda Toma, Simona Bondoc, Catița Ispas Berceanu, Aimée Iacobescu, Ioana Bulcă, Raluca Zamfirescu, Ecaterina Nazare și, firește, înainte numita Tamara Buciuceanu Botez. Fiecare dintre aceste doamne ale teatrului românesc își pune în evidență personalitatea, într-un spectacol emoționant, generat de o viziune clasică, aparținând autorului și regizorului. Li se alătură celor zece actrițe, cu prestații remarcabile, de mai lungă sau de mai scurtă respirație: Olga Delia Mateescu, Silvia Năstase/Amalia Ciolan, Raluca Petra, Cesonia Postelnicu, Liviu Lucaci și Liviu Crăciun, căci pe Mihai Fotino l-am anunțat deja, dar rolul său e jucat, alternativ, și de Victor Moldovan. Decorul: Liliana Cenean și Ștefan Caragiu, costumele: Janine.

Așteptând la Arlechin (pe Godot, poate) nu e un spectacol bătrânesc, deși nu știu sigur cum va fi prizat el de oamenii tineri, pentru care, încă, vârsta finală nici nu există. Căci așteptarea, care e, în fond, egală cu viața întreagă, devine mai grea, se face simțită abia atunci când între individ și ceea ce așteaptă el nu se mai interpune această cortină opacă – activitatea cât mai frenetică de zi cu zi.

Dincolo de sala de spectacol, deși lucrurile sunt, firește, idealizate într-o anumită măsură de exigențele ficțiunii din anii '60, când piesa a fost scrisă, spectacolul trebuie văzut de cei care se pregătesc să acosteze la „ultimul țărm" pe care UNITER, împreună cu ANUC, îl vor oferi în curând creatorilor, actorilor la „Casa Artistului".

Ultima anticameră sau ultimul țărm, casa de retragere nu e soluția fericirii, ci dimpotrivă, a unei supraviețuiri mâhnite, sugerează piesa lui Noel Coward și spectacolul lui Ion Cojar.

Teatrul Național București – Așteptând la Arlechin **de Noel Coward. Traducerea: Dana Lovinescu. Adaptarea: Radu Beligan și Liviu Dorneanu. Regia și versiunea scenică: Ion Cojar. Decorul: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu. Costumele: Janine. Cu: Rodica Popescu Bitănescu, Ileana Iordache, Sanda Toma, Simona Bondoc, Catița Ispas Berceanu, Aimée Iacobescu, Tamara Buciuceanu Botez, Liviu Lucaci, Olga Delia Mateescu, Mihai Fotono, Victor Moldovan, Ioana Bulcă, Silvia Năstase, Amalia Ciolan, Raluca Petra, Raluca Zamfirescu, Cesonia Postelnicu, Liviu Crăciun, Ecaterina Nazare.**

Ioana ANGHEL ICHIM

Cu talent – înainte marș, la ATAAAAAC !!! sau pseudocronică la „Mofturi"

Cer scuze dragilor mei profesori pentru că mă voi abate de la o regulă de bază a meseriei de cronicar, și anume aceea de a evita întotdeauna sintagma „mi-a plăcut versus nu mi-a plăcut". Cu riscul de a fi considerată poate neprofesionistă, voi afirma totuși, *ex abrupto*, că mie mi-a plăcut spectacolul *Mofturi la Union*, montat de regizorul Gelu Colceag pe scena Teatrului Național din București.

Scenariul realizat de Liviu Dorneanu după *Momentele și Schițele* lui Caragiale este conceput cu intelegență scenică, reflectată de armonia cu care a „amestecat" momentele de spectacol de pe scena grădinii Union cu scenele petrecute la mesele din fața scenei, de prezența tipologiilor caragialești, chiar a lui Nenea Iancu în persoană, precum și de curgerea dramaturgică a dialogurilor, *Momentele și Schițele* nefiind totuși scrise de Caragiale pentru a fi reprezentate pe scenă.

Dorința de a da o șansă tinerei generații de actori a Naționalului, exprimată atât de directorul teatrului, scriitorul Dinu Săraru cât și de regizorul spectacolului în caietul program, este realmente lăudabilă. „A încredința unor actori tineri, spre întruchipare, personaje celebre din opera unui autor despre care toată lumea știe cum e și, mai ales, cum trebuie jucat, este un act de curaj, având în vedere confruntarea ulterioară cu opinia publică." Afirmația regizorului Gelu Colceag din caietul-program exprimă foarte limpede miza acestui spectacol – lansarea unei noi generații de actori, desigur cu riscul unui eșec ce ar fi putut fi evitat prin prezența unor nume sonore în distribuție.

Pentru unii dintre actori, cartea a fost câștigătoare!!!

Este foarte greu pentru cel ce scrie despre acest spectacol să nu riște nedreptăți, dat fiind numărul impresionant de actori de pe scenă. Pentru a nu a transforma această pseudocronică într-o înșiruire de nume și personaje mă rezum la a-i aminti pe cei a căror prezență pe scenă a sclipit într-un mod evident.

Doamne-Dumnezeule, în spectacolul acesta se vede atât de limpede cine are sau nu chemare pentru meseria asta!!! De parcă pe pieptul lor ar sta scris „Am (sau nu) talent !" Scenele scurte, dar extrem de dense, numărul mare de actori de pe scenă, apariția unora într-un singur moment din spectacol, reduc foarte mult șansele de a fi remarcat de public. Și tocmai de aceea este cu atât mai vizibil talentul lui Marius Rizea în *Sache*, al celor două – *Măndica* și *Tincuța* – adică Natalia Călin și Carmen Ungureanu, al lui Gavril Pătru (*Poetul*). Construcția discretă și totuși elocventă a lui Tomi Cristin în *Mitică,* ori a lui Vlad Ivanov în *Nenea Iancu* (remarcabilă asemănarea actorului cu Caragiale) sau a Ilincăi Goia în *Aglăița* dau un plus de farmec scenelor din grădină, susținute bineînțeles de gălăgiosul grup al clienților, nelipsiți ori doar în trecere.

Mult mai experimentații Bogdan Mușatescu și Eugen Cristea construiesc cu libertate și fantezie două personaje (*Mandache* și respectiv *Costică*) atât de colorate și de vii! Mihai Călin și Ileana Olteanu, în mai puțin ofertantele cuplete de pe scena Unionului, emană farmec

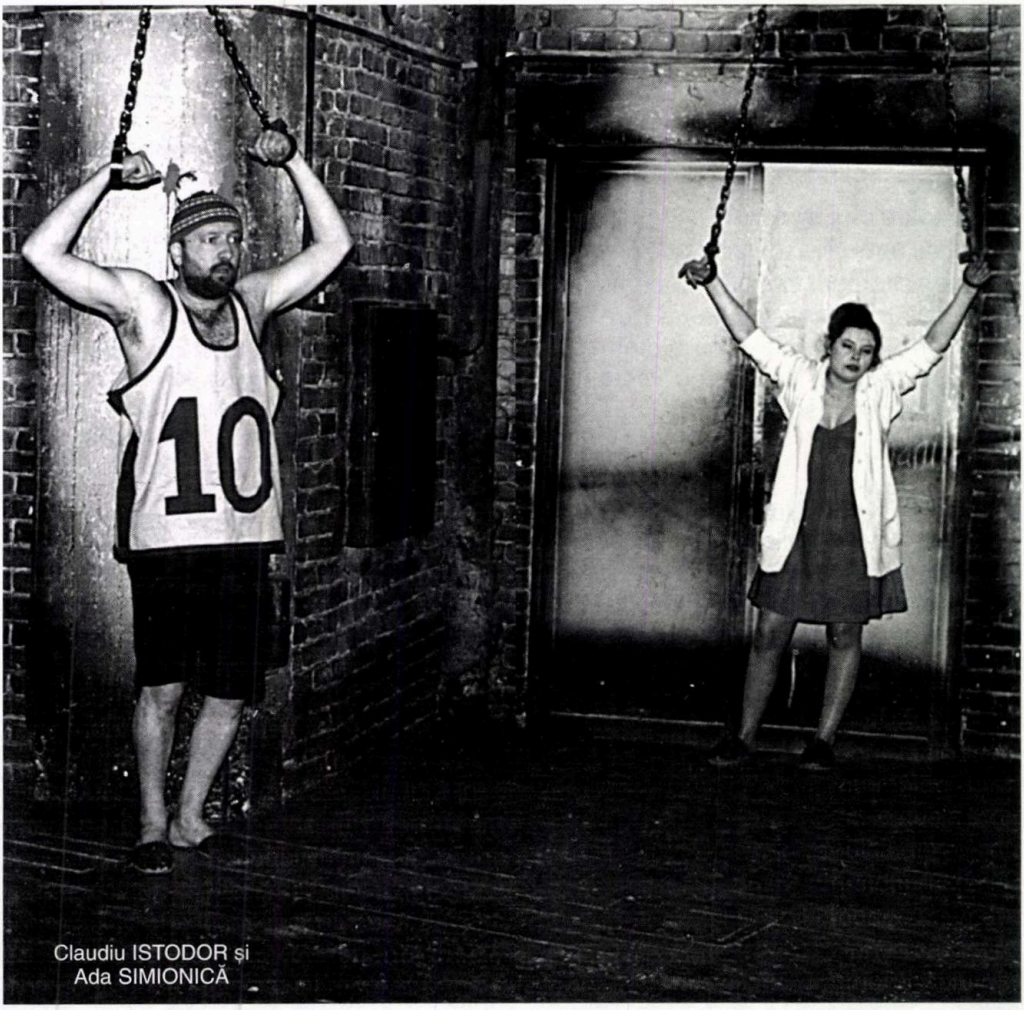
deopotrivă cu talent și măiestrie scenică. Trebuie însă neapărat spus că o mare parte din reușita spectacolului se datorează compozitorului Dan Ardelean și coregrafei Roxana Colceag, realizatorii momentelor de pe scena grădinii Union.

Cu toate că a constituit o întreprindere destul de anevoioasă, spectacolul *Mofturi la Union* și-a atins scopul – a demonstrat într-adevăr că avem o nouă generație de actori talentați care, cu ajutorul șansei și al propriei tenacități, vor ajunge poate într-o zi mari actori. Așa să-i ajute Dumnezeu !

P.S. Secretariatului literar: scuzați-mi, vă rog mult, inoportunitatea de a mă adresa domniilor dumneavoastră cu o mică, foarte mică, observație: la o așa distribuție numeroasă, la o așa casetă tehnică „bogată", nu mai era loc și pentru cei doi chelneri ai grădinii Union!? Ori poate să nu-i fi găsit eu? Că vorba aia, chiar muncesc în acest spectacol, doar cară zeci de halbe de bere în fiecare seară!!!

Teatrul Național „Ion Luca Caragiale", București – Mofturi la Union, **scenariu de Liviu Dorneanu după** *Momente și Schițe* **de I. L. Caragiale. Data premierei: 28 ianuarie 2002. Regia și versiunea scenică: Gelu Colceag. Scenografia: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu. Muzica originală, adaptări, direcția muzicală: Dan Ardelean. Coregrafia: Roxana Colceag. Regizor secund: Victor Moldovan. Cu: Marius Florea Vizante, Marcelo Sebastian Cobzariu, Monica Davidescu, Bogdan Mușatescu, Vlad Ivanov, Afrodita Androne, Ileana Olteanu, George Ivașcu, Dragoș Ionescu, Mircea Gheorghiu, Tomi Cristin, Cătălin Stanciu, Brândușa Mircea, Medeea Marinescu, Natalia Călin, Carmen Ungureanu, Iuliana Moise, Giliola Brăileanu, Ion Ionuț Ciocia, Silviu Biriș, Tania Popa, Mihai Perșa, Ilinca Goia, Mihaela Mitrache, Mihai Călin, Marius Rizea, Gavril Pătru, Eugen Cristea, Vlad Stănescu, Lamia Beligan, Oana Constantinescu, Alexandru Georgescu, Orodel Olaru, Ioan Andrei Ionescu.**

Scenă din *Mofturi la Union*
În centru: Ilinca GOIA



Claudiu ISTODOR și
Ada SIMIONICĂ

Adrian MIHALACHE

Tizana intelectuală

Există, în general, două strategii dramaturgice în construcția unei piese. În prima, publicul știe mai puțin decât personajele și capătă treptat elemente noi, înaintând mereu, cu mintea gâfâindă, în urma celor de pe scenă. În a doua strategie, publicul știe mai mult decât personajele și urmărește cu nerăbdare procesul de luminare mentală a acestora. În primul caz, spectatorii se simt frustrați, pentru că sunt lăsați *sur leur faim*. În al doilea, riscă să se plictisească de încetineala cu care-și înțeleg personajele situația. Scriind *Hamlet in Love* (*Actorul*), Cristian Juncu a vrut să evite ambele inconveniente, astfel încât nici publicul nu știe ce să creadă, nici personajele nu știu ce li se-ntâmplă. Va fi știind-o autorul? N-ar fi absolut necesar,

dacă am avea de-a face cu un teatru al semnelor combinate după logica poetică a asocierii libere. Nu este însă cazul, piesa are toate mărcile realismului psihologic, astfel încât o rezolvare se impune: a fost vis sau realitate, eroul a murit sau nu, s-a măritat ea? „Elementar, dragul meu Watson", mi-ar răspunde Juncu. Mă aștept ca, precum Sherlock Holmes, să dețină, măcar el, mica verigă lipsă din raționament. Refuză însă s-o dezvăluie, astfel încât ies din sală simțindu-mă mai puțin deștept decât atunci când am intrat. De la perplexitate la contrarietate nu e decât un pas.

Înainte de a face pasul, citesc, prudent, explicațiile lui Victor Scoradeț, răsfoiesc și textul publicat la Editura Magus. Înțeleg de la eminentul critic că, „dacă toate lucrurile despre care *am afirmat că e vorba* (subl. mea) în acest text" ar fi fost puse „într-o anumită ordine logică, subsumate (...) ideilor mai generale", ar fi existat riscul de a se înțelege că piesa și-ar fi *propus* să exprime o teză, o concepție despre lume și viață, un anume set de „idei & sentimente" (*horribile dictu!* n.n.). După părerea mea, o piesă devine tezistă dacă susține *o singură* teză. Ambiția autorului n-ar trebui să fie aceea de a elimina orice înțeles, ci aceea de a multiplica înțelesurile. Nu absența logicii dramatice, ci recursul la logica nuanțată, cu mai multe valori, conferă unei piese consistență, ambiguitate, într-un cuvânt, interes.

Desigur, sugestii interesante există, ele nu sunt însă închegate în vreo structură oarecare. Eroul este un actor obsedat de roluri, pe care le joacă exact unde și când nu e cazul, adică în pat, când face dragoste. Prizonier, împreună cu soția, al unor enigmatici torționari, vede în aceștia întruchipări ale personajelor shakespeariene. Se fac mereu trimiteri la *Regele Lear*, la *Negustătorul din Veneția*, apare, de sub podea, și craniul lui *Yorick*. Falsul final, după înfruntarea temnicerului aduce, la Juncu, la fel ca la Shakespeare, mormanul de cadavre. După monologul pirandellian al eroului, surpriză: regăsim, în epilog, cuplul în patul conjugal, ca la început, doar că locul bărbatului este luat de rivalul său. De ce? De-aia!

Regizorul Cristian Juncu conduce spectacolul în cheie realistă, fără să clarifice însă intențiile autorului Cristian Juncu. Eroii joacă prea mult timp imobilizați, cu mâinile în sus, legate, în loc să se mai schimbe mijloacele de constrângere. Decorul și stilul de joc al actorilor par gândite pentru varianta de scenă italiană, nu se ia în seamă efectul de proximitate care decurge din prezența publicului pe scenă. Actorii își dau silința și se păstrează, în general, în limitele așteptărilor. Claudiu Istodor se cam pierde prin partitura stufoasă, iar intonația lui face textul și mai abscons decât la lectură. Ioan Coman, ca *bad guy*, nu sperie pe nimeni, dar îi dezorientează pe toți. În privința lui Alexandru Pandele și a Ralucăi Zamfirescu, experiența și autocontrolul își spun cuvântul, ei rămânând siguri de sine, în pofida zăpăcelii generale. Surpriza cea mai frumoasă a acestui spectacol este Ada Simionică, ea debutând cu brio în rolul soției. Firească, amuzantă, inteligentă, actrița știe din instinct până unde să meargă, stăpânindu-și vivacitatea și umorul, dar lăsându-le tot timpul să licărească. Ea toarnă puțină tărie într-o fiertură în care predomină aroma de tizană intelectuală, un pic cam leșioasă.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Hamlet in Love **de Cristian Juncu. Regia artistică și comentariul muzical: Cristian Juncu. Scenografia: Ștefan Caragiu. Distribuția: Claudiu Istodor, Ioan Coman, Ada Simionică, Alexandru Pandele, Raluca Zamfirescu, Oxana Moravec. Copiii: Eduard Parapancea, George Angelescu. Data premierei: 5 februarie 2002.**

Cristina MODREANU

O lecție pe canapeaua lui Freud

Indicațiile „de regie" din *Lecția* sunt suficient de limpezi ca să-ți faci o idee despre cum vroia Eugen Ionescu să arate un eventual spectacol pornind de la scrierea lui. Scenografia e amănunțit descrisă, iar una dintre didascalii e foarte importantă pentru a înțelege concepția autorului: el spune, la un moment dat, chiar la începutul „relației" profesor–elev pe care o construiește, că cel dintâi trebuie să scrie pe o tablă imaginară, cu o cretă imaginară. De altfel, mai spune dramaturgul, nici un obiect pomenit de profesor spre ilustrare nu trebuie să existe cu adevărat. Totul ar trebui să fie astfel „montat" încât dialogurile, dezvoltarea raportului dintre cei doi și finalitatea acestuia să fie cu totul plasate în zona absurdului.

Aparent, în spectacolul său cu *Lecția,* la Teatrul Maghiar din Timișoara, regizorul Victor Ioan Frunză contrazice flagrant această propunere, opunându-i o abundență de... concret.

O parte din forța spectacolului rezidă tocmai în aceasta, scenografia Adrianei Grand fiind bazată pe o idee ce bulversează de la bun început. Pentru că spectatorul nu intră într-o sală de spectacol, ci într-o sală de curs. Primul pas înăuntru echivalează cu o proiecție în alt timp, la vederea băncuțelor mici, de lemn, din care parcă abia s-au ridicat copiii care le „locuiesc" (semnele și înscrisurile restaurate de scenograf par dovezi în acest sens), redevii tu însuți elevul care ai fost. O sumă de senzații pe care le-ai crezut uitate te cotropesc și te obligă într-un fel să participi direct la spectacol.

Eleva (Tokay Andrea) este și ea instalată de *Marie,* servitoarea (Magyari Etelka), într-o astfel de băncuță de lemn prea mică, și se luptă și ea cu lipsa de confort. Toate acele obiecte pe care Ionescu le dorea imaginare sunt reale aici – de la tocul de scris și călimara cu cerneală, până la tablă, cretă, burete, caiete etc. *Eleva* mai scoate din geantă un măr, din care *Profesorul* se repede să muște cu o poftă neobișnuită, și o păpușă croită din piele portocalie, pe care o va ține alături tot timpul. Aceasta va fi prima „victimă" a *Profesorului,* care îi va smulge capul și mâinile într-un acces de furie. La final, de sub uniforma *Elevei* va răsări deodată, sub mâinile ucigașe, același costum de piele portocalie, semn că aceasta fusese doar „o păpușă în mâinile *Profesorului"* cum spune și dramaturgul într-o altă didascalie.

Nimic nu e întâmplător în tot acest spectacol, iar fiecare „etapă" a raportului dintre cei doi e construită atent, astfel încât gradarea să pornească din interior și să fie sprijinită de semne integrate concepției, ce fac aici dovada inventivității regizorale „la scară mică" (ca și în *Călătorii cu dricul,* regizorul demonstrează că poate fi la fel de inspirat pentru creații de mică anvergură, din punct de vedere al desfășurărilor de forțe). Surpriza e cuvântul de ordine – după cea inițială, a intrării într-o clasă de școală, urmează dulapul cântător. Din bufetul țărănesc sugerat de dramaturg drept piesă de decor, Adriana Grand a construit singura sursă de evadare (și aceasta iluzorie) dintr-un spațiu închis: când ușile dulapului se deschid, dinăuntrul lui se aude o muzică divină, iar în spatele unui geam se văd uneori un pianist și o violonistă, alteori desene ce ilustrează discursul Profesorului. Dulapul e ca o ființă vie, martor fără voie la crizele profesorului, iar la final, după crimă, ușile lui se deschid singure și nu se mai lasă închise, ca și cum ar striga vina monstrului. O surpriză e și apariția servitoarei *Marie,* foarte tânără, cu o fețișoară mică, ascuțită, purtând pe frunte un coif transparent cu parură din trandafiri și un costum de catifea,

Marie – adevărat personaj de teatru – are în picioare pantofi de balet, iar atunci când vrea să se impună în fața *Profesorului* se ridică brusc pe poante. În rolul *Profesorului,* Balázs Attila combină calitățile-i de acrobat – spre final, dintr-un personaj timid, ezitant, *Profesorul* se transformă într-un „zmeu", ce face salturi înfricoșătoare de pe catedră pe banca *Elevei* – cu nuanțele de interpretare pe care le stăpânește perfect. El ilustrează excelent lubricitatea stârnită de sonoritatea cuvintelor, intră într-un fel de transă erotică provocată de procedeul prin care desface în fața *Elevei* resorturile lingvistice pe care le explică. Neînțelegerea ei îl stârnește, iar gestul final are o încărcătură sexuală explicită. E o crimă, dar și un raport sexual și e cu atât mai monstruos faptul că „după" lumea pare aceeași. Spectacolul lui Victor Ioan Frunză aduce mai aproape de spectator ceea ce multe alte montări cu *Lecția* își propuneau să țină la distanță, să supună unei analize „la rece". Făcând apel la memoria spectatorului, el încearcă să atingă vechi refulări în legătură cu relația elev–profesor, o traumă veche de când lumea. Ajutându-se de „detalii nesemnificative" – o cohortă de obiecte pe care toți le-am folosit cândva – regizorul aduce în prim-planul memoriei contextul, pentru ca apoi să atingă subiectul. Dincolo de absurdul replicilor, care pare aici numai o perdea formală ascunzând raportul vânat–vânător, tot ce se vede evoluând din gesturi, intonații, atitudini, asta te face să te simți „expus" pe canapeaua lui Freud. Mai ales că la final, următoarea *Elevă* este aleasă de *Marie* chiar dintre spectatori, gest pe care îl presimți de la bun început și care face să ți se strângă inima, inexplicabil...

BALÁSZ Attila și TOKAI Andrea

Constantin PARASCHIVESCU

CAPȘA LA PIETRICICA

Nerăsfățat cu invitații la premiere și festivaluri la Piatra Neamț, am fost puțin surprins de invitația actuală la premiera unui spectacol muzical. Despre care am aflat din presă că ar fi vorba de „C. Tănase din nou pe scenă". La drum, deci, că aerul proaspăt al Pietricicăi ne înviorează pe orice vreme. M-a nedumerit inițial ora diferită de plecare, anunțată pentru cronicari la 8 (prezenți toți), pentru prieteni, copii și „căței" (la propriu) la 8,30 și chiar nouă fără un sfert. Dar pe drum am început să tremurăm, într-un autobuz înghețat, ceea ce ne-a mai tăiat elanul și le-a făcut pe respectabilele doamne Alice Georgescu și Natalia Stancu să coboare după o oră, pentru a se întoarce cu autostopul. După trei ore, se semnalează și o defecțiune, care, remediată cu un șomoiog aprins, readuce pe țeavă ceva din aerul cald care ne-a lipsit și făcea suportabilă deplasarea. În fine, Pietricica, în falduri de nea, ne salută ospitalier.

Titlul spectacolului e inspirat din Eminescu, *Toate-s vechi și nouă toate.* Tănase pe scenă? Nu, doar textele lui din revistele de la „Cărăbuș" din anii '20–'40, cu percutantă actualitate și astăzi pentru că ele exprimă oful cetățeanului de rând față de privațiuni de tot felul și condiții împovărătoare de trai. Decorul și costumele s-au schimbat, personajele sunt altele, dar contextul e același, cu moravurile pervertite, demagogia guvernanților care promit bunăstare și o produc pentru ei înșiși, carierism, ipocrizie și tot ce mai întâlnim azi la tot pasul vremii noastre împiedicate. Un gând mai vechi al regizoarei Felicia Dalu, care a mai realizat un spectacol pe asemenea texte la T.N.B, *București, cuibușor de... vijelii,* „un

Scenă din spectacol

Foto: Cornel Miftode

gând care s-a putut materializa deplin la Piatra Neamț – mărturisește dânsa –, cu un decor serios, o trupă completă, personaje mai multe". Într-adevăr, decorul (Ioan Murariu) ne înfățișează fațada cafenelei Capșa, cu mesele afară, trupa numără vreo cincisprezece persoane, în majoritate tinere, care se străduiesc să cânte și să danseze în ritmul impus – alert, vioi, aproape fără răgaz de-o răsuflare. Regizoarea creează compoziții coregrafice diverse, cu miez tematic, domni și demoazele se exprimă cu exuberanță de cabaret, cântă cu sârg pe o muzică inspirat aranjată de George Marcu (uneori cu umor ingenios, ca freneticul cazacioc din „Puterea"), costumele Lizei Panait au fantezie coloristică. Se cuvine apreciată prestația sigură și aproape neîntreruptă a tânărului pianist Johannes Raimund Onesciuc. Predomină tonurile acute și o anumită precipitare, în dauna unei nuanțări față de care nu știu de ce regizoarea s-a arătat sceptică. Momentele cele mai bune au fost, totuși, cele interpretate cu știința efectelor de Cornel Nicoară, Tudor Tăbăcaru (excelent) și tânărul Traian Grigoriu. Iar nostalgia *elitei* de la Capșa, pe care Cornel Nicoară o evoca în foaia-program („o lume a spiritului... Asistam aproape fără să respir la dueluri verbale extraordinare"), parcă o împărtășim și noi...

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț: Toate-s vechi și nouă toate, **un spectacol muzical de Felicia Dalu. Muzica: George Marcu; costume: Liza Panait; decor: Ioan Murariu; acompaniament muzical: Johannes Raimund Onesciuc. În distribuție: Mircea Cătănescu, Gabriela Crișu, Victor Giurescu, Dan Grigoraș, Traian Grigoriu, Gina Gulai, Dorina Harangus, Ecaterina Bâtu, Constantin Lupescu, Lucreția Mandric, Olimpia Mălai, Florin Mircea jr., Cornel Nicoară, Vasilica Oncioaia, Tudor Tăbăcaru. Premiera: 12 ianuarie 2002.**

Riscuri asumate

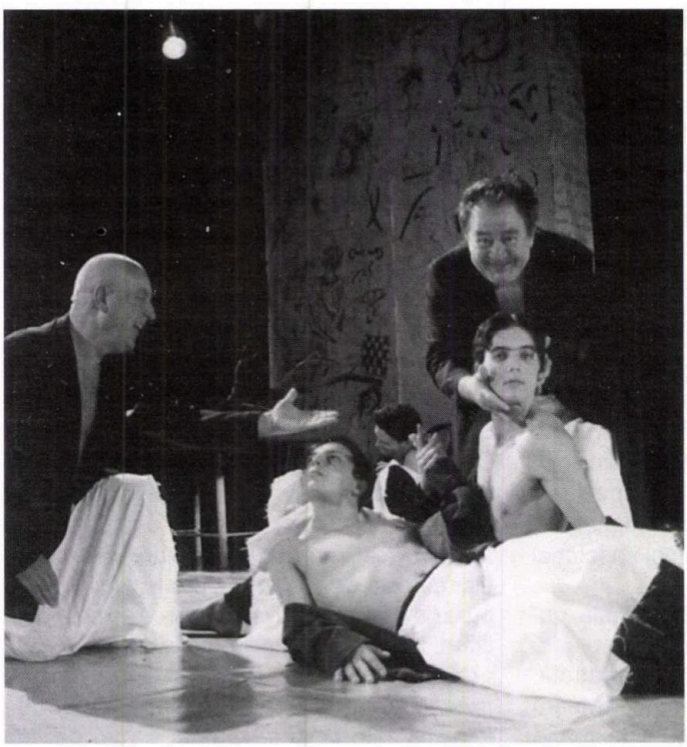
Povestea cândva fostul meu profesor, un reputat critic, că în cadrul unui festival internațional a asistat la un spectacol de la care pleca lumea din sală. Indignată. Când a rămas numai el singur, interpretul principal l-a apostrofat vehement, cerându-i să plece (naibii!) ca toți ceilalți, ca să-și poată încheia reprezentația. N-a cedat, a mai primit zece minute sudălmile, apoi, după ce a cedat disprețuitor protagonistul, s-a dus la cabină, l-a felicitat și l-a întrebat de ce nu a întrerupt spectacolul când a văzut că pleacă lumea din sală. Răspuns: „Câtă vreme mai e un spectator în sală, înseamnă că n-am jucat degeaba!". Și – adăuga criticul –, tocmai acel spectacol a fost premiat de juriu.

Pentru noutate. Pentru îndrăzneala riscului. Pentru curajul de a înfrunta așteptările cu un mod provocator de expresie teatrală, care răstoarnă criteriile tradiționale. Mi-am reamintit povestea ascultându-l, la masa rotundă organizată la Sibiu pe tema „teatrul riscului", pe regizorul ucrainean Andryi Zholdak rezumându-și astfel metoda de lucru cu actorii: „du-te acolo, nu știu unde... adu aia, nu știu ce...". De la celebrul „fă ca mine", o întreagă istorie a artei interpretative, iată, trecând prin principiile secolului anterior de sinceritate a trăirii, exprimare a ideilor, metaforă vizuală, esențializare etc. Acum se concentrează într-un minut un cod de semne multiple pe care de-abia ai răgazul să-l descifrezi, o plenitudine de imagini și planuri simultane de joc pe care nu poți s-o cuprinzi în întregime. Ca viața intensă de astăzi, zice regizorul. Și m-am gândit la spectatorii care au părăsit sala la Festivalul Național de Teatru când s-a jucat *Idiotul,* pe care nu l-am văzut. Îndreptățit, poate. Dar dincolo de indignare, poate era un sâmbure de expresie provocatoare ce se cere descifrat. Măcar în parte. În motivații.

La spectacolul *Pilafuri cu parfum de măgar,* creat de Silviu Purcărete, un cor de fete rostește ceva la rampă, pe un pat din fundal se tânguie imobilizat Angel Rababoc, Diana Văcaru-Lazăr îl plesnește să tacă, Virgil

Flonda smulge sacul lui Valer Dellakeza care îl fugărește, o tânără plimbă o legătură de nisip pe cap, dintr-o trapă iese bustul unui negru, o femeie îmbie cu un ciorchine de struguri, într-un colț stau impasibili un măgar și două oi – și toate astea într-un decor cu foi imense din cartea cu o mie și una de povești, pe care sunt schițate nuduri, caligrafiate rânduri întregi, un violoncel atârnă undeva, altundeva sunt proiectate imagini cu personaje care cară apă, pe un televizor suspendat apar fața și buzele senzuale ale unei femei. Centrul de atenție e disipat – unde să te uiți mai întâi? E o permanentă mișcare, scena te solicită cu semne multiple ca dintr-o perspectivă amplă din care cuprinzi viața lumii într-un segment al ei. Muzica, efectele sonore și textul rostit de actori îți evocă sugestiile acestei vieți într-un timp și spațiu ce se dilată în universalitate, cu savoarea, tâlcul și fascinația gândului poetic. Un exemplu, despre supușii transformați în pești: „Află, mărite domn, că povestea peștilor este stranie și, de-ar fi scrisă cu acul pe colțul lăuntric al ochiului, ar fi o învățătură pentru cititorul plin de luare-aminte".

Pentru Andryi Zholdak textul nu mai prezintă importanță, se detașează de el, ca în ultimele patru spectacole realizate: *Taras Bulba, Pescărușul, Căsătoria,* acum *Othello.* Simptom al golirii de conținut a cuvintelor pe care o percepe tânăra generație, ce nu mai crede în ele. Și nici nu mai citește. Îngrijorător, firește. De aceea, *Othello* nu se mai bazează pe text, din care extrage doar câteva replici, ci e o prelucrare a principalelor lui motive, cum ar fi proliferarea răului în lume, coșmarul crimei, deriziunea sentimentelor. Pe afișe și în program, titlul piesei e însoțit de un semn de întrebare și unul de exclamare. Nu e o adaptare, cum scrie însă acolo, ci o versiune proprie după Shakespeare în care povestea Desdemonei tragice e redată ca inițierea unei fetițe – *Micuța Desdemona.* Iar *Iago* are vreo șase adepți – personanje inventate, ca și *Madona Venețiană, Câinele Morții* ș.a. Repere pentru subiect, pe care spectatorii îl pot întregi cum vor, cum se pricep, în condițiile în care publicul nou de astăzi e asaltat de rockeri și drogați. Înmulțire a sistemului de semne și de gândire pe minut, zice regizorul. Câtă gândire stimulează semnele la publicul citat, e o întrebare. Spectacolul cuprinde, într-adevăr, o multitudine de semne simultane concentrate în timp scurt, e vizual și pantomimic, declanșează energii și solicită interpreților un consum extraordinar de mobilitate fizică și expresie care le prinde bine. Din acest punct de vedere, teatrul din Sibiu câștigă un pariu cu performanța, prin înnoirea mijloacelor, perfecționarea tehnicii artistice, schimbarea percepției vizuale de la individual la



Ilie GHEORGHE, Florin COȘULEȚ, Cătălin PĂTRU și Valer DELLAKEZA în *Pilafuri cu parfum de măgar*

ansamblu, compoziții sincrone. Și nu se poate să nu reții, din acest angrenaj, fațetele multiple din care sunt compuse personaje-simbol ca *Othello,* cu chipiu de Napoleon pe cap o vreme, pilot de bombardier sau mulgător de lapte cu basma alteori, brută altădată, realizată cu simț nuanțat de către Constantin Chiriac, disponibilitatea de histrion diabolic a lui *Iago* – Virgil Flonda care domină și savurează jocul, diversitatea de stări cu predominantă dramatică, a *Desdemonei* – Anca Florea, lucirea perversă a *Emiliei* – Diana Văcaru-Lazăr, acrobațiile de *Puck* ale excelentei Ofelia Popii în *Câinele morții,* candoarea dintr-un angrenaj aberant a Taniei Anastasof – *Micuța Desdemona.* O împletire de vis și realitate, într-un du-te-vino galopant, imagini care se suprapun și contrastează, dilatare în timp și în esența răului care e – poate fi – și într-un *Iago* neidentificat din noi. Atitudinea polemică desigur, cu scene de efect, dar și scene gratuite, extravaganțe și o permanentă interogație în intenția realizatorului nefixată însă. În final, *Iago* îi conduce pe *Othello* și pe cele două *Desdemone* printr-o ușă cu oglindă unde dispar, dar imaginea lor se multiplică la infinit.

O magie, spunea cineva. Teatru poetic. Disparat, însă în fascicule decupate cu sugestii reale, incitante și altele halucinante, derizorii. Nu cât e *Othello* și Shakespeare se pune întrebarea, ci cu ce stimulează viziunea interesul pentru înțelegerea acestui bun cultural? „Acul" cu care e scrisă „pe colțul lăuntric al ochiului" povestea stranie a peștilor din spectacolul lui Purcărete, atinge aici mai mult suprafața exterioară, retina parcă. Dar n-am plecat din sală, ne-drogat fiind...

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Othello?!!

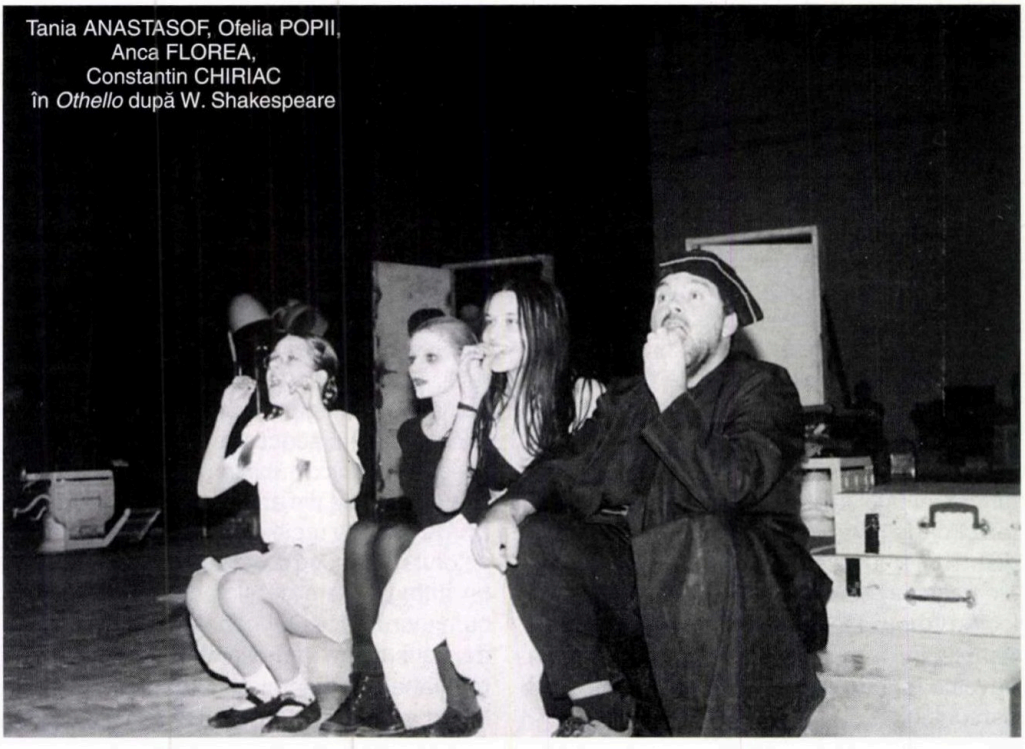
Ce-a mai rămas din poveste, după cotropirea marii literaturi dramatice de către creatorii secolului XX? Dar poate că nu astfel trebuie pusă problema, de vreme ce, la timpul lor, Shakespeare sau Molière sau... alții, au ars în teatru etapele motivului narativ. Pe cât de indisciplinați și nerespectuoși, pe atât de sensibili și atenți la viață, regizorii ultimelor decenii, precum ucraineanul Andryi Zholdak, au aruncat în aer nevoia de poveste și ne-au împins într-un gen de spectacol croit după măsura noii sensibilități vizuale a secolului. *Othello,* scris cu semnul întrebării și exclamării la final, este deopotrivă un strigăt impetuos și o interogare continuă în fața datelor umane fundamentale: iubirea, gelozia, crima, moartea. Foarfecele *Emiliei,* condusă de mâna diabolică a lui *Iago,* decupează, la propriu, din tragedia shakespeariană personaje, tipologii și le așază în contextul timpului de-acum. Așa că nu e mai important ce rămâne din poveste, ci cum modifică contextul destinul personajelor.

Contrar aparențelor, o astfel de propunere nu cere spectatorului referințe culturale. Nu trebuie să cunoști piesa, nici opera lui Verdi. De la Shakespeare sunt împrumutate tipologii. Conflictul e condus de firele ascunse ale Răului, se naște din confruntarea eternă a forțelor complementare: negativ–pozitiv, feminin–masculin, bine–rău. Mijloacele regizorale fac apel la tehnicile cinematografiei, suprapun planurile de joc într-un ritm care depășește puterea de disociere a spectatorului, astfel, fiecare nouă vizionare a spectacolului îți asigură accesul la un alt plan spectacular. În scenă se împletesc imagine, mișcare scenică, abilități vocale, muzicale, citate culturale din artele vizuale sau din muzică. Cerințele regiei nu țin seama de limitele actorului. El spune textul în timp ce desfășoară un întreg sistem de simboluri, construiește cu ajutorul recuzitei canale complementare de transmitere a mesajelor scenariului, se relaționează dinamic cu restul personajelor. În spectacolele lui Zholdak verbul este

multiplicat de vizual și acustic. Distribuția aduce în prim plan un Constantin Chiriac schimbat față de rolul precedent din *Idiotul.* Miza cade aici pe prezența și mișcarea fizică, pe ritm, cuvântul este subordonat mișcării. *Iago,* Virgil Flonda, ține în mână ghemul intrigii, formează cu *Emilia,* Diana Văcaru-Lazăr, un cuplu memorabil de orchestranți diabolici. Cu rolul *Desdemona,* tânăra studentă Anca Florea consemnează un debut promițător, într-un personaj care nu menajează, exploatează toată gama posibilităților expresive: cuvânt, prezență scenică, relație dinamică, vie cu restul personajelor. Zholdak este sensibil la viziunea actorului asupra rolului. În *Câinele morții,* interpretat de Ofelia Popii, un rol exclusiv vizual-simbolic, lasă libertate actriței să extragă, din mobilitatea și expresivitatea mișcărilor sale cu totul speciale, un personaj unic. Întreaga distribuție rezonează stilistic, valorizează intențiile regizorale în planuri multiple: joc actoricesc, apariție, construcția planului acustic.

Poți citi spectacolul lui Zholdak în cheie post-postmodernă, în cheia filosofiei *zen* ori a altor ideologii, și nici asta nu e important. Ceea ce ai să recunoști negreșit e ritmul timpului care te ia în stăpânire până într-atât încât recunoști încă o dată că frâiele propriului destin stau în alte mâini. N-ai să poți ocoli acest adevăr pe care îl purtăm în noi, amprentă ineludabilă a sensului închis în orice ființă. E aici încifrat destinul artei de a redescoperi adevăruri eterne comentate de teatru iar și iar, de la tragedia antică încoace, de care spectacolele lui Zholdak sunt legate cu fire secrete.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Othello?!!, **adaptare liberă de Andryi Zholdak după William Shakespeare. Regia Andryi Zholdak (Ucraina). Scenografia: Kolio Karamfilov (Bulgaria). Asistent scenografie: Tatiana Dimova (Bulgaria). Consultant artistic: Rolandas Rastauskas (Lituania). Distribuția: Constantin Chiriac, Virgil Flonda, Diana Văcaru-Lazăr, Anca Florea, Diana Fufezan, Tania Anastasof, Alin Olteanu, Adrian Neacșu, Ofelia Popii, Ovidiu Moț, Ovidiu Popa, Pali Vecsei, Cătălin Pătru, Florin Coșuleț, Codruța Vasiu, Florentina Țilea, Lorena Ciubotaru. Premiera: 22 februarie 2002.**



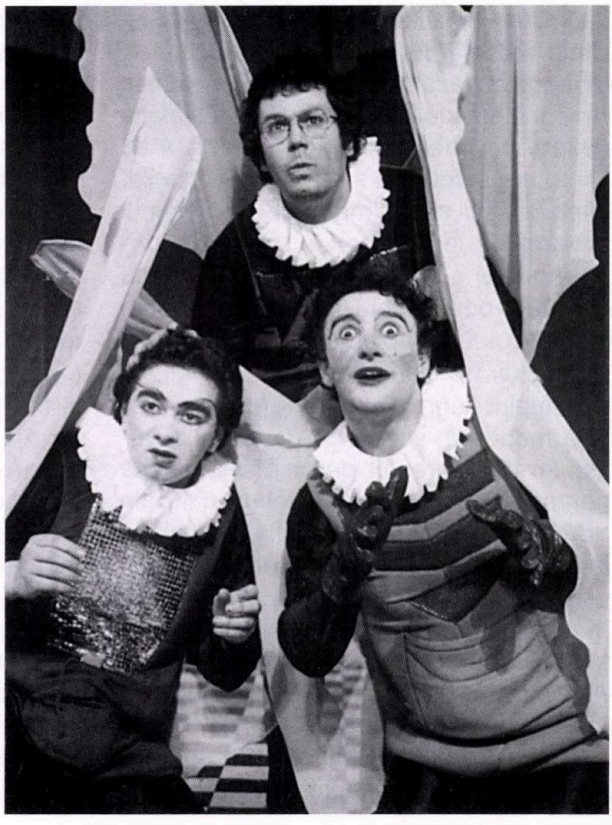
Tania ANASTASOF, Ofelia POPII, Anca FLOREA, Constantin CHIRIAC în *Othello* după W. Shakespeare

„Fluturaș nu mai ai aripioare, Mirandolina ți le-a retezat..."

Doi fluturi înaripați de iubire dau târcoale unei libelule istețe, pusă pe farse, gata să zăpăcească un al treilea fluture, misogin. Îl sucește, îl învârtește, îl amețește pentru a-l părăsi tocmai când aripile-i înamorate se pregătesc de zbor. Aceasta este povestea *Hangiței*-libelulă pe care Alina Hiristea ne propune să o citim în spectacolul de la Baia-Mare ca pe o feerie într-un caliciu de floare. O lume în miniatură, îndeajuns să încapă în ea mai toate metehnele omenești, o glumă șoptită între două bătăi de aripi. Personajele lui Goldoni pierd nota moralizatoare prin schimbarea de specie, câștigă în haz și fragilitate. Ne vom înduioșa cu siguranță de iubirea unei gâze, lăsate să trăiască ceva mai mult de 48 de ore. Vom gusta ironia unei lecții administrate în doze mici, cât să nu ucidă o biată efemeridă, îndeajuns să o lecuiască de înfumurare.

Scenografia lui Adrian Buzaș nu cade în păcatul ilustrativului, reduce spațiul de joc la o imaginară masă, pe care sunt așezate trei farfurii uriașe în jurul cărora roiesc insectele. Raportul actor–recuzită este supradimensionat, după măsura reală gâză–obiect. Pahare uriașe, furculițe și cuțite-spade, farfurii-iatace, dimensiunile sunt în spectacol o sursă în plus de umor. Costumele, admirabil exercițiu de imaginație aplicată, justifică situațiile de joc, dau aripi, la propriu, personajelor. Alina Hiristea cere actorilor atitudini caricaturale, inventează situații, pune regia în slujba scenografiei. Așezată sub lupă, lumea insectelor o copiază în mic pe cea umană, îmbogățind-o cu dramul de fragilitate și îngăduință. Barbu Petru Radeșiu, Claudiu Pintican și Daniel Făt reușesc trei tipologii distincte, se mișcă cu inteligență pe granița dintre grotesc și caricatural. În *Fabrizio,* servitorul *Mirandolinei,* Serghei Focșa, propune un personaj-gândac la care gestul și mimica devansează mesajul rostit, izbutind un rol de compoziție discret. Adriana Covaci, *Mirandolina,*

Barbu Petru RADEȘIU, Daniel FĂT și Claudiu PINTICAN în *Hangița*



se vrea doar libelula jucăușă, căci la nivelul textului rostit suferă de artificial. Restul distribuției pune onest în valoare ideea regizorală.

Alina Hiristea propune în spectacole secvențe muzicale de legătură între scene care antrenează corpul de balet al teatrului. Carnavalul insectelor se repetă de la un punct în registrul coregrafic, lasă impresia unei opțiuni regizorale nehotărâte până la capăt pentru genul muzical sau pentru farsă. Muzica, deși agreabilă, este înregistrată, ceea ce creează o ruptură în continuitatea stilistică a spectacolului. Mai bine gestionate, aceste intermezzouri muzicale nu ar lăsa impresia ruperii tempoului de joc actoricesc care rezonează cu frecvența bătăilor de elitră.

Hangița, la Baia-Baia Mare, este un spectacol primăvăratic, sensibil, cu un public definit. Data premierei, 14 februarie, ziua îndrăgostiților, nu este o coincidență, ci un calcul care arată că regizorii își pun problema cui și cum ne adresăm. Spectacolul are darul de a trezi tinerilor, de toate vârstele, interesul pentru teatru.

Teatrul Dramatic Baia-Mare. Hangița **de Carlo Goldoni. Regia: Alina Hiristea. Scenografia: Adriana Buzaș. Cu: Adriana Covaci, Barbu Petru Radeșiu, Claudiu Pintican, Daniel Făt, Cristina Cârcei, Bianca Fărcaș, Serghei Focșa, Ioan Costin, trupa de balet a Secției de revistă. Data premierei: 14 februarie 2002.**

Semnat, indescifrabil

Printre dramaturgii ultimului deceniu, Yasmina Reza este un caz de succes. Cinci piese traduse și jucate în lumea întreagă au făcut-o celebră. Ea scrie piesa *Artă* într-un deceniu în care polemicile despre primatul esteticului în artă s-au stins, când teoriile s-au dovedit sterile, când artiștii și-au impus subiectivismul la rang de lege estetică, când denunțarea crizei artei s-a banalizat. Autoarea citează în personajele piesei reflexele consumatorului de artă, le citește în cheia socialului. Trei personaje, trei tipologii: intelectualul flegmatic, care refuză aprioric arta modernă, snobul ghidat de cota artistului și indiferentul, cel ce acceptă orice pentru că nu îl interesează nimic dintr-ale artei (să citim viții?). Achiziția unui tablou la o sumă exorbitantă este mărul discordiei dintre cele trei personaje. Arta rămâne însă discurs de plan secund, deși în jurul tabloului se construiește întreaga piesă. Așa cum se întâmplă și în arta adevărată, conflictul scoate la lumină adevărul, aici adevărul relațiilor între cei trei. Coborâtă de pe piedestal, demonetizată, arta lucrează în om, îl dezvăluie în adevărul său.

Piesa e o comedie. E o farsă în viziunea regizorului Adrian Roman. O farsă devine însă și spectacolul în care spectatorul se simte prins prin liber consimțământ: am cumpărat bilet, rezist până la capăt. Regizorul Adrian Roman nu pare a avea o lectură personală. Își propune să pună în valoare textul, dar nu reușește decât să-l ilustreze. Deși scenografia părea generoasă, podiumul etajat condensează spațiile de joc, adună scenele numeroase și foarte scurte, modelul narativ propus de regie ucide ritmul, deviază discursul despre plictis spre un happening al plictisului în care publicul e parte activă. Mijloacele regizorale, adesea simpliste (numeroase și nesfârșite momente de heblu!), sunt lipsite de rafinamentul așteptat de la un discurs despre artă, fie el și pe plan doi. Costumele și decorul invită la o extremă rigoare și concizie a jocului, cu toate că sunt trădate senin tocmai de scenografie: aici intervine prima nedumerire a spectatorului, căruia jumătate de spectacol i s-a

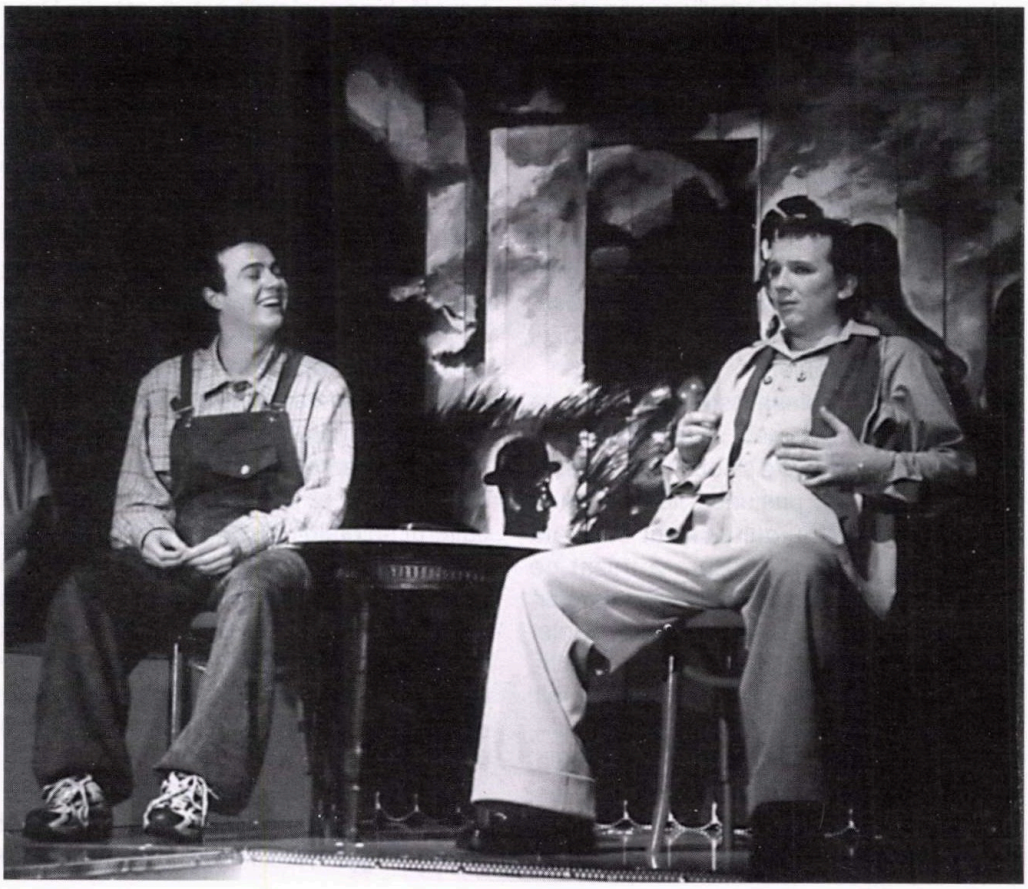
arătat un panou cu colaje albe de hârtie care, spre final, este înlocuit cu un alt panou modular, tot alb, dar mobil, în care trebuia să recunoaștem spontan același tablou, în dispută! S-o numim probă de perspicacitate sau farsă în farsă?... A doua nedumerire ține de farsa declarată, cea a regizorului, care în loc de final, face să pogoare din tablou spectrul albastru al schiorului (schioarei) pe care unul dintre personaje l-a mâzgălit peste lucrare într-un acces de furie, dar pe care publicul n-a avut cum să-l vadă, din moment ce carioca era uscată, sau avea cerneală simpatică... Așa că nici semnătura artistului n-am descifrat-o prea clar. Semnat ilizibil sau poate să fi rămas nesemnat... Mai bine pentru artă!

Jocul actorilor nu reușește nici el să dinamizeze spectacolul. Prea multe „poze" și gesturi intelectuale la Sorin Misirianțu, clovnerie tristă la Ruslan Bârlea, morgă intelectuală ceva mai credibilă la Dan Chiorean. În rest, plictis postmodern.

Dar poate că așa e lăsată să fie arta: aceeași operă e vehement contestată de unii, admirată fără margini de alții, inepuizabil subiect de dispută. Și uneori, când te aștepți mai puțin, trece un înger. Apoi te simți mic, ridicol și inutil discutând la nesfârșit despre acea clipă de senină iluminare.

Teatrul Național Cluj – Artă **de Yasmina Reza. Regia: Adrian Roman. Scenografia: Adriana Grand. Cu: Sorin Misirianțu, Dan Chiorean, Ruslan Bârlea, Eva Crișan. Data premierei: 12 februarie 2002.**

Ruslan BÂRLEA și Sorin MISIRIANȚU în *Artă* de Yasmina Reza



Ștefan OPREA

Fabulă cu fabulist

După Ariel Dorfman, aflat încă pe afiș cu *Fecioara și moartea,* un alt dramaturg sud-american, Guilherme Figueiredo, e prezent pe scena ieșeană cu piesa sa *Vulpea și strugurii,* fiind cea dintâi premieră a anului 2002. Inspirată din viața și creația celebrului fabulist Esop, piesa e ea însăși o fabulă; nu-i, cum s-ar putea crede, biografia lui Esop, ci dramatizarea unui moment din viața lui – acela în care fabulistul devine sclavul filosofului Xantos, moment ales cu abilitate de dramaturg, căci îi servește perfect întru realizarea unui profil spiritual al eroului și pentru demonstrația ce a dorit să o facă: frumusețea și noblețea omului sunt date de spiritul lui și nu au nimic comun cu poziția socială, cu bogăția și cu frumusețea fizică. Conflictul piesei se naște nu din fapte și întâmplări spectaculoase, ci din opoziția intelectuală și morală dintre *Esop* și *Xantos,* adică dintre gânditorul autentic și pseudogânditorul cu statut social solid; sunt două ipostaze umane ireconciliabile, din coliziunea cărora rezultă tensiunea dramatică, umorul subtil și amar, precum și mobilul însuși al întâmplărilor.

În esența ei, piesa este o pasionantă pledoarie pentru libertate și demnitate; marea dorință a lui *Esop* e să obțină libertatea. Demnitatea lui și pasiunea libertății sunt sublime și dramaturgul a mizat constant pe această idee, după cum a mizat pe substanța ideatică și morală a „istorioarelor" inventate și spuse de erou cu farmecul inteligenței. *Esop* biciuie cu spiritul său ascuțit, satirizează, râde de toate vanitățile lumii: "Mă duc să văd totul – zice el, spre final –, să văd cu ochii mei. Se spune că undeva, departe, în Lidia, există un rege, Cresus, care e cel mai bogat om din lume. Palatele lui sunt de aur, hainele lui sunt țesute cu pietre scumpe. Vreau să-l văd și să râd de bogăția lui. Și mai departe, pe malul Nilului, egiptenii au construit morminte uriașe de piatră pentru a cinsti memoria regilor lor. Vreau să văd și asta și să râd de semeția goală a acestor monumente de piatră care acopăr niște oseminte prăfuite. Vreau să văd ambiția omenească sub toate înfățișările ei și să râd de hidoșenia ei, așa cum râd toți de chipul meu".

Vitalie Bichir a realizat un spectacol cursiv și curat, în care personajele – mai ales *Esop* și *Xantos* – se conturează pregnant într-o confruntare alertă și tensionată, bine susținută actoricește de Doru Aftanasiu și Radu Ghilaș. Regizorul nu a forțat imaginea lui *Esop,* în sensul că interpretului nu i-a fost urâțit chipul (cum s-a procedat în toate reprezentările anterioare ale piesei); el joacă așa cum este, sugerând totul prin mijloace actoricești nuanțate, prin comportament și replică, prin stări și combustie interioară, din care imaginea urâțeniei fizice iese înnobilată de luminile cugetării. Cu o voce gravă și cu privirea aprinsă de febră, actorul (aflat la primul său rol de asemenea proporții, dar afirmat net în multe spectacole anterioare) impune scenic un personaj convingător, cu putere de seducție; el își domină adversarul pe palierul spiritului, făcând ridicole gesturile represive și pretențiile intelectuale ale lui *Xantos.* Radu Ghilaș a înțeles exact această relație și își conturează personajul în consecință, *Xantos* dezvăluindu-și goliciunea gândirii, inutilitatea puterii, superficialitatea sentimentelor pe care le clamează zgomotos.

Din păcate, interpretarea rolurilor feminine nu-i la același nivel. În rolul frumoasei *Cleia* – singura care îl înțelege și îl prețuiește

pe *Esop* pentru inteligența și talentul lui – Irina Răduțu-Codreanu rămâne o prezență modestă, fără feminitatea și reacțiile pretinse în rol; iar sclava *Melita* abia dacă se face observată, jocul Antonelei Cornici fiind lipsit de fior dramatic.

Spre deosebire de spectacolele sale anterioare *(Pescărușul*, mai ales) în care arătase o deosebită capacitate de invenție scenică, Vitalie Bichir e, aici, mai „cuminte", fiind preocupat mai mult de confruntarea ideilor decât de imaginea scenică, de plastica și dinamica ei. L-am regăsit doar în secvența biciuirii lui *Esop* de către *Etiopian,* transformată într-o splendidă metaforă – un dans încărcat de semnificații, excelent interpretat de Oana Sandu și Florin Peltea. Și, de asemenea în imaginea finală – un fel de morală a fabulei – cu păsări uriașe (în care am recunoscut stilul scenografei Rodica Arghir).

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași (studioul „Teofil Vâlcu") – Vulpea și strugurii **de Guilherme Figueiredo. Regia: Vitalie Bichir. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Doru Aftanasiu, Radu Ghilaș, Irina Răduțu-Codreanu, Antonela Cornici, Oana Sandu, Dumitru Năstrușnicu, Florin Peltea. Data premierei: 17 ianuarie 2002.**

Maestrul cântăreț

În opera lui Frank Wedekind – adevărată prefață a teatrului expresionist – două piese scurte, *Cântărețul* și *Muzică,* ocupă un loc special. Deși multă vreme neglijate de exegeți, ele sunt caracteristice pentru creația dramaturgului prin modernitatea lor ideatică și structurală și prin spiritul care îl domină. Wedekind însuși considera aceste piese drept cele mai moderne din tot ce a scris: „Ceea ce mi-am propus din punct de vedere artistic este atât de realizat, încât n-aș dori să schimb nici cel mai mic cuvânt. Problematica lor e însăși *arta, condiția artistului",* iar procedeele de elaborare premerg farsa tragică modernă – totul învăluit în ironia tăioasă, incisivă și sarcastică, specifică întregii opere wedekindiene, cu alunecări voite în tragicomic și grotesc.

În *Cântărețul / Maestrul cântăreț,* reprezentată acum la studioul Teatrului Național din Iași, dramaturgul își privește personajul cu cruzime, analizându-i tăios condiția de idol al unei lumi sensibile, interesate doar de aspectele exterioare ale artei, ceea ce, în mod firesc, îl împinge pe artist – el însuși însetat de gloria de suprafață, de succesul imediat – spre o dezumanizare continuă, spre condiția de marionetă. Viața particulară a tenorului wagnerian e un uriaș vid, nici gânduri, nici sentimente nu pot pătrunde în acest gol; el rămâne insensibil chiar și în fața artei adevărate, singura lui preocupare reducându-se la păstrarea renumelui de idol al publicului și la respectarea clauzelor contractuale. Existența lui de „sclav al succesului" alunecă astfel în absurd; își reprimă conștient orice sentiment, orice fantezie, își reprimă până și propria oboseală care, observată de admiratori, ar însemna sfârșitul. Un dinamism trucat, o vitalitate autoimpusă, o inteligență deturnată spre alte scopuri îl caracterizează pe *Gerardo.* Singurul lui scop – care îl face ridicol – e apărarea existenței lui confecționate, a vieții închise sub un clopot de sticlă, în ciuda claustrofobiei de care suferă; nu-l interesează fondul existenței, ci formele ei, pe care le dorește cât mai bogat ornamentate. Declarațiile lui sunt fie emfatice („Nu-mi aparțin mie însumi, aparțin artei mele"), fie de un pragmatism frust („Noi, artiștii, suntem un articol de lux al burgheziei, pentru a cărei plată ne supralicităm reciproc").

Prin ceea ce declară în caietul de sală, regizoarea Irina Popescu-Boieru dovedește o exactă înțelege a textului și anume faptul că Wedekind a spulberat fără milă mitul artistului dăruit cu generozitate artei sale și publicului, al artistului animat de un profund romantism și înzestrat cu o sensibilitate ieșită din comun. *Gerardo,* personajul central din *Maestrul cântăreț* nu are „nimic din generozitatea și spiritul de sacrificiu pomenite, ci doar o imensă trufie și o grabă obosită de a se integra în mecanismul infernal în care sublimul muzicii n-a devenit decât o marfă: în locul imensei iubiri revărsate peste lume, un cinism vehement și o istoveală (!) acră [...] Precum un nou Faust care și-a vândut sufletul prin contract, maestrul cântăreț își vede de drumul său fără oprire și fără regrete. O vagă nostalgie a sufletului pierdut, repede înăbușită".

Perfect. Numai că această exactă înțelegere teoretică nu se traduce scenic decât în aspectele exterioare. Intreptarea exagerat *realistă* a textului îi reduce la minimum virtualitățile tragicomice și devierile intenționate spre ridicol și grotesc. Spectacolul stă constant sub apăsarea unui sentimentalism banal și sub amenințarea melodramei. Jucat astfel, Wedekind nu-și justifică renumele de precursor al expresionismului și chiar al absurdului. Drama modernă, care se revendică în bună măsură de la teatrul lui, n-are nimic de preluat din *Maestrul cântăreț* așa cum este montată piesa de Irina Popescu-Boieru, care pare a fi mers împotriva exegezei bogate și relativ unitare asupra teatrului wedekindian.

Decorurile semnate de Rodica Arghir respectă până la un punct indicațiile autorului: cameră de hotel încărcată cu buchete de flori și coroane de laur, geamantane deschise în care cântărețul, mereu călător, își îngrămădește bagajele specifice, costume ale personajelor interpretate, o movilă de scrisori de la admiratoare etc. Lipsesc doar pianul și perdelele goale, de pluș, care ar fi dat senzația de spațiu închis, de claustrare. Și, mai important, lipsește atmosfera acaparatoare, sufocantă. Sunt adăugate – față de ceea ce indica autorul – elemente de tehnică modernă: un interfon, un radiocasetofon, un ecran de cinema pe care sunt proiectate secvențe din opera *Tristan și Isolda* (obsesia eroului); contemporaneizând prin aceste elemente, scenografia înlocuiește barocul pretins de text cu un realism rece care nu concordă cu starea personajului și cu contextul sociouman în care se mișcă.

Constantin Pușcașu exhibează un personaj agitat, tracasat, terorizat de admiratoare și de solicitările contractelor, obsedat de spectacolul care urmează, numai că el nu comunică aceste date decât la nivelul agitației exterioare, printr-o neîncetată alertă fizică, interioritatea personajului, starea lui rămânând mereu neîmplinită. Emil Coșeru e mai aproape de condiția tragică a creatorului neînțeles, îi subliniază pasiunea cu care își apără opera, îi adaugă și ușoara nuanță tragicomică, dar are, uneori, și inflexiuni melo, care nu sunt deloc în spiritul viziunii lui Wedekind. Cu discreție și puritate schițează Haruna Condurache profilul *Isabelei,* fata îndrăgostită de idolul ei, resimțind acut șocul întâlnirii cu *Gerardo* cel de dincolo de personajele sale. Monia Pricopi îi conferă *Helenei* o pasionalitate ardentă, dar motivația psihologică a gestului final (se sinucide) rămâne insuficient acoperită de jocul actriței.

Spectacolul stă sub semnul unui punct de vedere oscilant între propunerile dramaturgului și dorința regiei de a actualiza – încercare pe care textul ambiționează să nu și-o asume.

Teatrul Național „V. Alecsandri" Iași (studioul „Teofil Vâlcu") – Maestrul cântăreț **de Frank Wedekind. Traducerea: Simion Dănăilă. Regia: Irina Popescu-Boieru. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Constantin Pușcașu, Emil Coșeru, Monia Pricopi, Haruna Condurache. Data premierei: 24 februarie 2002.**

Elena PUREA, Mihai GINGULESCU, Nicu MIHOC și Ion FISCUTEANU

Ion CAZABAN

Piromani și „pompiari-cetățiani"

Cu câțiva ani în urmă, după Festivalul teatral „Eugen Ionescu" de la Chișinău, semnalam schimbările de perspectivă și modalitate scenică apărute în reprezentarea textelor ilustrului dramaturg. Ceea ce se remarcase ca pamflet politic sau ca parodie ludică în spectacolele lui Mihai Măniuțiu *(Lecția)* și Tompa Gabor *(Cântăreața chelă)* era demonstrat încă o dată, în alte moduri însă, de cele văzute în festival. Interpretând *Scaunele,* patru studenți-actori dublau personajele și reluau diferit unele momente, oscilând între pantomimă, teatru-dans și *musical,* cu neobosită vervă ce se voia transmisă numai public cam nedumerit și nemulțumit de abandonarea manierei consacrate de joc. Spectacolul putea fi receptat ca un „exercițiu de libertate", ca un manifest al tinerei generații, mai curând impulsiv, decât perfect conceput. Cu acest prilej, regizorul Mihai Fusu socotea necesar un interval de bilanț, un răgaz pentru ca interpretarea pieselor lui Ionescu să fie regândită în contextul socio-cultural de azi.

Înscenată de Cristian Ioan la Tg. Mureș, *Cântăreața chelă* se înscrie într-o tendință (să-i spunem) postionesciană, de dată recentă. La controversa criticilor – opunând păreri extreme, afirmate tăios imediat după căderea cortinei – alăturăm și părerile noastre, rezultând din două vizionări ale spectacolului, cu impresii modificate de la una la alta.

Cum s-a observat, inventivitatea regizorului, fără deosebită rigoare și derutantă nu o dată, este, desigur, semnul unei preocupări pentru schimbare. De fapt, această inventivitate nu omite degradarea absurdă a limbajului și deriziunea noncomunicării, nici marionetizarea personajelor, existente inevitabil,

dintotdeauna, în montarea dramaturgiei de început a lui Ionescu. Acum, însă, ele se combină – după un procedeu frecvent în ultimul deceniu – cu aluzia politică.

Introduse surprinzător de regizor, cabina telefonică și telefonul mobil (de actualitate!) ajung instrumentele noncomunicării: cu ele se emit, mecanic și cabotin, stereotipuri verbale. Nu întâmplător, după terminarea conversației, soții *Martin* se vor prăbuși ca niște păpuși cu sforile tăiate... Dar, pe de altă parte, cele două cupluri – esențializate de Ionescu în felul său – capătă, pe scenă, o anume diferențiere psihologică, vizibilă în reacții viguros contrastante *(Smith)* sau monocord definite *(Martin)*. Soții *Smith* sunt stăpâni și dominanți, politicoși și apropiați, nervoși și zâmbitori, gravi și comedianți, nobili (de Spania) și vulgari, pe când soții *Martin* se mențin într-un sentimentalism dulceag și stupid. Cu toții trăiesc plictiseala de evenimente, dar și o tensiune imprecisă, răbufnind variabil din relațiile cu copiii (lui *Smith,* prezențe mute, imaginate de regizor, pronunțându-se muzical, la vioară și clavecin) sau din cele brutal evidente cu servitoarea de ambe sexe, *Mary,* ce își domină impertinentă stăpânii. Personajele piesei sunt, deci, multiplicate – pe scenă, împreună cu tânăra *Mary,* apare și un *Mary* bărbos și ponderal.

Mai concret ca în versiunile anterioare, spectacolul vizualizează continuu motivul focului, alteori având doar pregnanță verbală (poemul „Focul", spus de *Mary).* Totul începe cu incendierea unei fantome argintii de menină spaniolă. Puțin după, *Dna Smith* arată înclinații piromane când aprinde bucăți de ziar și își perpelește soțul. Aceeași flambează tava adusă de *Mary.* De câteva ori, copiii lui Smith caută să oprească focul, dar tot ei vin cu lumânări aprinse, inaugurând momentul bradului de Crăciun, născocit regizoral.

Într-un decor din folii de plastic ce par calcinate, în această ambianță inflamabilă, sosirea pompierului ar fi fost foarte nimerită dacă aducea o împlinire finală. N-a fost așa. I se conferă prea multe trăsături și semnificații care nu susțin direcții de dezvoltare a spectacolului, ci deschid numai, fără clară justificare câteva „paranteze", cum aprecia și Oana Borș (în cronica dintr-un număr anterior). La absurdul ionescian, regizorul a crezut potrivit să răspundă cu arbitrariul propunerilor scenice. De astă dată, avem un Pompier de mare disponibilitate erotică, de un priapism bine reliefat, gata să asalteze femeile („să vină pompierii / inima să-mi stingă"). În plus, e autoritar, ca un comandant, cu gazdele. Nu-i consecvent, totuși, dovedindu-se brusc timid, invidios, complexat. Câteva minute, va cânta pe nemțește *Heilige nacht* și pe față îi va miji trecător o mustăcioară à la Hitler (cum avea și Albulescu, jucându-l pe Schmitz din *Biedermann și incendiatorii).* Deși se exprimă caragialian: „în trei sferturi de ceas și șaisprezece minute fix am de stins un incendiu", nu este un „pompier-cetățian", ci de alt tip, cu semnificații care se deranjează reciproc. În realitate, focul îi place așa cum marinarului îi plac întinderile de apă. Permanent, prezența sa fascinează, dar nu mai puțin irită cele două cupluri. Le va tulbura definiv, înfricoșându-le chiar cu întrebarea despre „cântăreața cheală"...

Stimulați de invenția regizorului – care ne sugerează o poveste subterană – să presupunem că sintagma „cântăreața cheală" nu-i decât o parolă descoperită de *Pompierul* indiscret, asociat *cu Mary–Sherlock Holmes!* Ca niciodată, *Pompierul* va fi ucis cu briceagul de (până atunci) sentimentalul *Martin* și va rămâne atârnat în ramurile bradului. Explozia de replici incoerente ce urmează poate fi o tactică de apărare, în scopul dezorientării și interzicerii oricăror deducții precise („e pe-acolo, e pe-aici" ș.a.m.d.).

În timp, spectacolul s-a decantat (observau și alții), ritmul său este, în general, mai adecvat intențiilor (mereu disperate), replicile din final sunt mai inteligibile, deși destule se pierd din textul lui Ionescu. În ce privește incongruența și arbitrariul unor intervenții și completări regizorale, rămâne de văzut cine (și de ce) le va accepta.

Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu" – Cântăreața cheală **de Eugen Ionescu. Regia: Cristian Ioan. Decor: Clara Labancz. Costume: Doina Antemir. Cu: Ion Fiscuteanu, Monica Ristea-Horga, Mihai Gingulescu, Elena Purea, Nicu Mihoc, Serenela Mureșan, Dan Glasu, Gabriel Dumitraș, Claudia Zădreanu. Premiera: 15 noiembrie 2001.**

Oana BORȘ

Un spectacol al altui timp

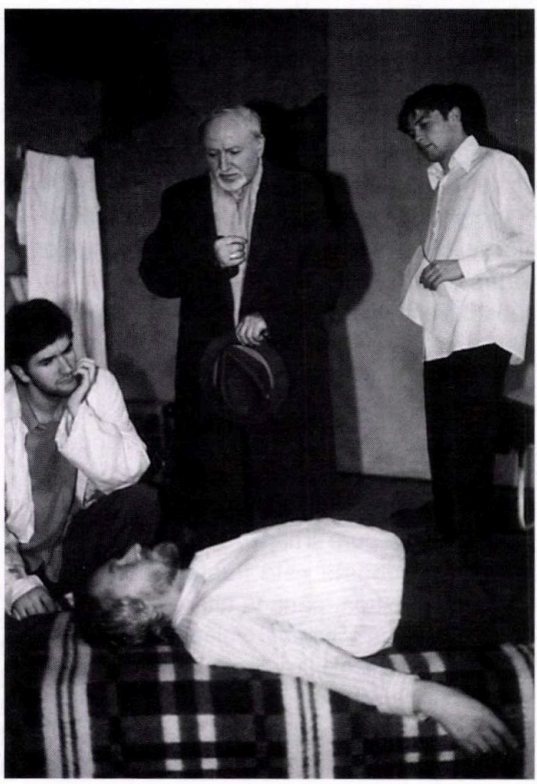
Acolo, departe de Mircea Ștefănescu... Intuind o întrebare nerostită dar care, probabil, a încolțit în mintea celor care au venit să vadă noua premieră a Teatrului „George Ciprian", directorul Paul Ioachim și-a motivat, înainte de începerea spectacolului, opțiunea. În primul și în primul rând, pentru că a dorit să aibă în repertoriu o piesă din dramaturgia românească interbelică. Mai departe, pentru că problematica pe care o ridică acest text o consideră de actualitate, cu atât mai mult cu cât se pliază pe starea de spirit pe care o au tinerii dintr-un oraș de provincie...

Gestul de a scutura praful care s-a așternut pe o parte din dramaturgia noastră este salutar ca act de recuperare istorică. Căci mare parte dintre aceste texte nu au putut învinge timpul, trăindu-și doar istoria momentului. În *Acolo, departe,* Mircea Ștefănescu pune în discuție teme de profunzime: condiția creatorului, măcinat de propriul ideal; sacrificiul împăcat al celor din jur fie femeie iubită, fie părinte, fie prieten, pentru ca el, alesul, să-și îndeplinească menirea. Forma cu care autorul își îmbracă ideile este una caracteristică epocii sale și, de ce să nu recunoaștem, căzută în desuetudine pentru noi.: melodrama. Însuși autorul mărturisea în *Amintirilor unui dramaturg:* „Am recunoscut totdeauna valoarea educativă a melodramei, regretând însă mijloacele cu care își declanșează efectele".

Structura piesei, extrem de precis trasată, obligă dar, iar regizorul Răzvan Dincă s-a conformat. Astfel că s-a născut un spectacol de un realism al amănuntului minuțios, îmbrăcăt de o atmosferă corespunzătoare *lamentatio*-ului melodramatic, cu o putenică notă a specificității locale și temporale. Însă un spectacol fară suficientă combustie interioară. Suflul de vitalitate ar fi putut veni dintr-o altfel de situare în context a personajului principal. Aici, *Silviu* (Lucian Ghimișl) este lipsit de determinare, de acea flacără-motor a faptelor sale, de acea picătură de cinism cu care acceptă sacrificiul celorlalți. Demersul său scenic este tern conturat, respirând un aer propriu mai mult al resemnării, decât al speranței și tenacității în căutarea adevărului său, pe care o are personajul.

La polul opus, ca situare într-o normalitate de decriptarea a rolului, se situează Ioana, foarte expresiv configurată de tânăra Alexandra Velniciuc (studentă la UNATC). Ea este imaginea inocenței și a dragostei depline care știe să uite de sine pentru celălat și, mai ales care știe să iasă cu demnitate din viață atunci când descoperă că nu îi mai este utilă iubitului

Alexandru NEDELCU, Candid STOICA, Lucian GHIMIȘI, Ștefan VELNICIUC (în prim plan)



ei nici ca subiect de roman. Din aceeași lume, a celor care renunță, face parte și tatăl, *Nenea Iancu*, rol ce îi oferă posibilitatea lui Candid Stoica de a da naștere unui personaj plin de blândețe și înțelegere.

Metafora din final, a întâlnirii în moarte a celor doi tineri, accentuează excesul de melodramatic, amplificat în timpul spectacolului și de intermezzo-urile muzicale (live) ale viorii lui Dan Claudiu Vornicelu, ce devine și ea personaj potențator de stare. Și, poate că o lacrimă a încolțit în ochiul spectatorului, dar oare astăzi este suficient?

Teatrul „George Ciprian" Buzău – Acolo, departe **de Mircea Ștefănescu. Regia: Răzvan Dincă. Ilustrația muzicală (live): Dan Claudiu Vornicelu. Scenografia: Valeriu Șușnea. Distribuția: Candid Stoica, Lucian Ghimiși, Ștefan Velniciuc, Dana Stroe, Alexandra Velniciuc, Alexandru Nedelcu, Dan Claudiu Vornicelu, Sorin Gheorghiu. Data premierei: 17 februarie 2002.**

Abisul pasiunii

Pasiune exacerbată într-o lumea a iluziilor pierdute, a vieții ratate, a dorințelor neîmplinite. Este axa în jurul căreia regizorul Kincses Elemer și-a construit (la Teatrul „Fani Tardini" din Galați) viziunea sa scenică despre universul din *Delict în insula caprelor* de Ugo Betti.

Cele trei femei, din generații și cu biografii diferite, își pierd aici identitatea, devenind ipostaze ale feminității frustrate care se lasă pradă, conștient sau inconștient, lascivității. Izolate într-un mod de viață din care nu au puterea de a evada, își potolesc setea cu vitalitatea și pasiunea tânărului ce le pătrunde inopinat în viață. Căci *Angelo* este imaginea pasiunii latente, ascunse. Partener de celulă cu personajul absent și vinovat prin lipsă de starea celor trei, soră, fiică, soție, *Angelo* trăiește, la rându-i, prin dorința de a se substitui altei vieți. O viață pe care a trăit-o în închipuire, povestită, și care acum îi aparține. În decriptarea lui Kincses Elemer, însă, el nu mai este intrusul, cel care trebuie să cucerească, ci cel așteptat, dorit, cu gând ascuns. De aceea, contopirea cu sângele înfierbântat al tinerei pline de viață, cu speranța dragostei mijite a copilei pure și naive, cu încrâncenarea femeii abandonate este totală. Păcatul lor comun le subjugă, până la uitare de sine.

Ce le va opri? Strigătul dinlăuntru al mamei care răzbate dincolo de femeie. Este dimensiunea subtil insinuată în final. Chiar dacă lupta cu sine este sfâșietoare, *Agata* își apără copila, poate, la rândul ei, viitoare mamă purtând în pântece rodul dragostei lor comune. Gestul ei de a arunca scara fântânii în care coborâse *Angelo* este voit, nu întâmplare a destinului pe care doar o speculează. Ea salvează, dar în același timp se condamnă pe sine. Va rămâne aici, izolată, lângă fântână pentru a-și ispăși singură vina. Doar clopoțelul bătrânului mai face legătura cu lumea și sparge tăcerea. O tăcere albă, inexpresivă, ca cearșafurile albe ce închid ermetic spațiul scenei și filtrează lumina lascivă a soarelui. Craniile de capră înfipte în pari îi vor fi alături în „așteptarea sa de a se scurge viața și de a n-o iert".

Bine conduse de către regizor, Anca Maria Ciucanu (*Agata*, mama), are atitudinea și determinarea pe care o presupune personajul, Crina Stoica (*Silvia*, fiica) este o prezență suavă, delicată și introvertită, Tamara Constantinescu încearcă să contureze frivolitatea *Piei* (sora).

De remarcat este debutul tânărului Gabriel Mircea Velicu, proaspăt absolvent al UNATC-ului bucureștean, în primul lui rol de anvergură. Are forță și prezență scenică chiar dacă, pe undeva lipsa de experiență îl face a nu-și putea salva personajul de o dimensiune monocordă.

Teatrul „Fani Tardini" Galați – Delict în insula caprelor **de Ugo Betti. Traducerea: Lucia C. Ionescu și Costel Ionescu. Regia și scenografia: Kincses Elemer. Ilustrația muzicală: Maria Kincses. Costume: Klara Labancz. Distribuția: Ana Maria Ciucanu, Tamara Constantinescu, Crina Stoica, Gabriel Mircea Velicu, Lică Dănilă. Data premierei: 3 februarie 2002.**

Mult zgomot pentru nimic

Și Teatrul „Ion Creangă" s-a alăturat teatrelor care vor să sărbătorească „Anul Caragiale". Așa că regizorul Cornel Todea a făcut o declarațiune: *Voi scandal cu orice preț*. Scenariul (semnat de Ion Gârmacea) pune în valoare câteva dintre cele mai cunoscute schițe ale dramaturgului, ce fac parte din programa școlară (să nu uităm că teatrul trebuie să-și onoreze specificul). Acestea sunt, însă, intermezzo-uri inserate într-un colaj de replici, spuse de personaje celebre ale lumii lui Caragiale, care se întâlnesc într-un târg al „Moșilor".

Se vorbește despre carnavalescul în schițele lui Caragiale, despre forța sa de a reda dimensiunile și apucăturile unei lumi, prin pofta de „concret și imediat". O aglomerație citadină și umană care dă imaginea urbei noastre balcanice.

Forfota acestei lumi a Moșilor, extrem de savuroasă în textul original, extrem de expresivă ca substanță, regizorul o alege ca structură de spectacol. Din păcate, zgomotul, îmbulzeala pleonastică și simbolistica redundantă, o anume tușă groasă dau starea de a fi a spectacolului și îl depărtează vizibil de intenție.

Singurele momente în care se salvează și se calmează acestă agitațiune sunt scenetele. Se remarcă comicul lui Mihai Verbițchi în *Rostogan*, simpaticul și autenticul *Goe* (întruchipat cu talent de Carmen Palcu), secundat de cele trei „mamițe" (Raluca Zamfirescu, Cornelia Pavlovici, Marina Procopie), un dinamic *Ionel* interpretat de Claudia Revnic.

În rest, cu tot respectul pentru autorele spectacolului, și parafrazând un titlu care nu are nimic de-a face cu spațiul de la porțile Orientului, nu este decât „mult zgomot pentru nimic".

Teatrul „Ion Creangă", București – Voi scandal cu orice preț. **Scenariul: Ion Gârmacea după momentele, schițele, comediile lui Caragiale. Regia: Cornel Todea. Scenografia: Anca Pâslaru. Coregrafia: Păstorel Ionescu, Ilustrația muzicală: George Marcu. Distribuția: Cristian Irimia, Mihai Verbițchi, Carmen Palcu, Cătălin Dupu, Daniel Tudorică, Dumitru Anghel, Marcela Andrei, Mirela Busuioc, Raluca Zamfirescu, Cornelia Pavlovici, Marina Procopie ș.a. Data premierei: 25 ianuarie 2002.**

Foto: Ștefan Daday

Marioara STERIAN, Claudia REVNIC, Ion ARCUDEANU

Ileana BERLOGEA

Tony Bulandra are și el teatru...

Sub semnul aniversării a 150 de ani de la nașterea lui Caragiale, la Târgoviște ia naștere Teatrul „Tony Bulandra".

Cu sincer entuziasm și autentică iubire pentru arta scenică autoritățile locale din Târgoviște și oamenii de bine, în frunte cu Primarul, au refăcut complet teatrul, dotându-l cu toate cele necesare unui spațiu artistic plăcut și comod.

Paul Bănică și regizorul Mihai Constantin Ranin – sau pe scurt, cum iscălește, Mc Ranin – au alcătuit trupa cu tineri care au absolvit, cu câțiva ani în urmă, Academia de Artă Teatrală „Thalia", înființată după revoluția din decembrie 1989 de profesorul Horia Deleanu în această fostă capitală a Munteniei, după cum și cu alți actori, dispuși să vină aici pentru un început eroic.

Mc Ranin a pregătit pentru inaugurarea teatrului trei spectacole: un montaj Caragiale *Ultima birjă... nocturne Caragiale*, *Don Quijote*, în propria-i dramatizare după Cervantes și un memorabil eveniment *Conu Leonida față cu reacțiunea*, cu inegalabilul maestru Radu Beligan și cu Rodica Mandache.

Schițele poveștile sau fragmentele din piese sunt de ani de zile material dramatic atractiv pentru mulți regizori, dar Mc Ranin a găsit un fir dramatic incitant, acela al nopții. Multe scene din lucrările dramatice și schițele importante caragialiene se petrec noaptea. Și astfel e legat (având drept copertă, deschidere și închidere *La Moși)*, *C.F.R.*, *Istoria mutului*, *Tren accelerat*, *Olga și spiriduș*, *Calul dracului*, *Astrul amanților*, cu două dinamice și colorate momente din *O noapte furtunoasă* și *D-ale carnavalului.*

Pe o scenă goală, cu o imensă lună, mai exact un disc de bronz agățat pe peretele din fundal și o birjă, adusă din când în când pe podium – atunci când acțiunea o cere – cu sugestia unei fântâni în *Calul dracului*, o masă și un scaun, unde stă Veta în *O noapte furtunoasă,* se desfășoară dinamic, alert, cu spirit și inventivitate, întreaga acțiune. Actorii fac pantomimă, dansează sau cântă după cum le-a cerut regizorul. Nu lipsește nici orientalul „povestitor" în *Calul dracului*, introducându-ne în miezul întâmplărilor sau dezvăluindu-ne dedesubturile lor.

Numele sunt ale unor începători, chiar dacă unii dintre interpreți au mai jucat, dar am certitudinea că cel puțin câțiva dintre ei vor deveni bine cunoscuți.

Rodica Bistriceanu, venită de la Chișinău, și Cristina Dumitra dau viață eroinelor lui Caragiale din *O noapte furtunoasă* și *D-ale carnavalului*, cu sinceritate și haz. Aceeași Rodica Bistriceanu este și eroina din *Calul dracului*, vrăjitoarea vicleană care-l păcălește pe *Prichindel-Aghiuță*. Alături de cele două actrițe, se remarcă în celelalte personaje feminine Carmen Kulcsar și Vali Pena, în timp ce personajele masculine sunt realizate, pe rând, de George Buică, cu o mai îndelungată experiență de actor, și mai tinerii colegi, Bogdan Șerban, Cătălin Aldea și Ilie Gergu.

Trupa este restrânsă, dar dăruirea este mare și dorința de perfecționare și mai mare.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște – Ultima birjă... nocturne Caragiale, **după I.L. Caragiale. Dramatizare, regie, scenografie și ilustrație muzicală: Mc Ranin (Mihai Constantin Ranin). Distribuția: Rodica Bistriceanu, Cristina Dumitra, Carmen Kulcsar, Vali Pena, Cătălin Aldea, George Buică, Ilie Gergu și Bogdan Șerban. Data premierei: 18 ianuarie 2002.**

Două ore de amuzament

Energicul director al Teatrul Evreiesc de Stat din București, regizorul Harry Eliad, bun cunoscător al resorturilor comice, maestru al relațiilor dinamice și al poantelor, a adaptat și montat o piesă de Labiche, încă necunoscută la noi, *O farmacie cu nebuni.*

Invitându-i să joace în spectacolul său pe Ileana Stana-Ionescu și Mișu Fotino, și-a asigurat o distribuție de zile mari, cei doi interpreți având toate calitățile necesare unei autentice reușite.

Mișu Fotino este *Jean Scarlat,* un farmacist fără clientelă, devenit însă înstărit datorită doctorului *Demetrescu-Vlădescu,* bine și convingător realizat de Nicolae Călugărița, cel ce a îmbolnăvit subit jumătate din oraș, trimițându-i drept cumpărători siguri și fideli farmacistului. Ileana Stana-Ionescu este *Agripina,* o autentică scorpie, geloasa soție a lui *Jean Scarlat.* Bănuiește că o înșală cu fiecare femeie venită la farmacie și eforturile disperate ale soțului de a-i explica că sunt doar relații între un negustor și cumpărătorii săi o calmează cu multă dificultate.

Demetrescu-Vlădescu, chiriașul lor, are o soție nostimă, tânără și fâșneață, *Serafima,* jucată cu dezinvoltură de Cristina Dogaru. Răpită aproape cu câțiva ani în urmă lui *Laurențiu Patraulea,* acum în Canada, Serafima are toate datele să stârnească, fără motiv real, furia *Agripinei,* fapt accentuat și de reîntoarcerea bruscă a fostului logodnic în țară. Mihai Ciucă îl joacă pe *Patraulea* cu un aer naiv, replici și mai naive, cu haz și ironie. Aparent, între el și *Demetrescu-Vlădescu* nu sunt diferențe. Ni se spune că există diferență de vârstă, dar tinerețea „canadianului" este mimată amuzant și cu distanțare. El este fericit că a scăpat de o logodnică, zugrăvită de doctor ca „bețivă", „fără caracter" ș.a.m.d. Întâlnirea celor doi, a lui *Patraulea* cu *Serafima* pune în lumină adevărul, dar fostul iubit nu este dispus să-și recucerească logodnica, fiind convins că ea totuși bea cam mult.

Totul se termină „cu bine", *Patraulea* pleacă în Canada și cele două familii își reiau existența lor banală și afacerile ce-i leagă.

Veronica Nicolae a creat un interior aerisit, cu culori vesele și calde, iar Vasile Manta un fundal muzical „retro", vesel, chiar dacă uneori are și accente nostalgice.

Spectacolul „Labiche", adaptat la condițiile noastre, chiar actualizat, nu are alte pretenții decât acelea de a distra și reușește să amuze, actorii, mai ales invitații, fiind buni, foarte buni și întâlnirea cu ei binevenită.

Teatrul Evreiesc de Stat – O farmacie cu nebuni. **Adaptarea de Harry Eliad după Labiche. Regia: Harry Eliad. Scenografia: Veronica Nicolae. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Distribuția: Ileana Stana-Ionescu, Mișu Fotino, Nicolae Călugărița, Cristina Dogaru/Arabela Neazi, Mihai Ciucă. Data premierei: 21 ianuarie 2002.**

Delia VOICU

„Da' eu te iubesc, Gogule!"

... se tânguie, înlăcrimată, *Clementina*, femeia „cu principii", părăsită pentru vina de a nu fi purtat pantofii argintii (rarisime exemplare!) pe care el, *Gogu*, a fost *nevoit,* din lipsă de bani, să-i fure pentru ea. După ce încearcă diverse tertipuri, apelând și la grațiile *Ortansei*, soția unui inspector din garda financiară, *Gogu* înțelege că „afacerile" nu se realizează la nivelul lui, de traficant mărunt. Își schimbă hainele de fante ieftin, îmbrăcând uniforma de om „serios", acreditată la noi printr-o anumită tradiție: costumul. Soluția pare eficientă. Îl vedem la final, în lumina unui reflector, zâmbind, vorbind, în admirația și aplauzele vechilor companioni.

Eroii pe care Anca Maria Colțeanu îi aduce acum „sub clar de lună" sunt cei din lumea micilor comercianți, nedeprinși cu cinstea. În opțiunea pentru acest text cred că a cântărit greu și locul în care este amplasat Teatrul *Union* – la răspântia dintre cartierele Rahova și Drumul Taberei. Reprezentațiile cu public obișnuit, de dinaintea premierei oficiale, au arătat că acesta rezonează cu entuziasm la universul montării.

Departe de a fi, totuși, o producție marginală, având și dezavantajul unei scenotehnici neprofesioniste, spectacolul Ancăi Maria Colțeanu (ușor crispată în fața primei comedii pe care o regizează) se bucură de doi interpreți foarte buni: Alina Berzunțeanu și Pavel Bartoș, în rolurile *Vasilica* și *Emilian*. Ei reușesc, prin umor și prin subtilitatea jocului, să facă din aceste antipatice „personaje pozitive", create în anii '50 de Teodor Mazilu doar pentru a putea trece piesa de cenzură, figuri seducătoare. Profira Serafim (*Ortansa*) se află într-un progres neașteptat față de evoluția sa din *Olga, Maşa şi Irina* – montarea cu care s-a inaugurat, în toamna trecută, Teatrul *Union*. O sarcină grea, pe care însă reușește să o îndeplinească aproape în întregime, îi revine Adelaidei Zamfira (*Clementina*), mai ales în secvențele în care-l are ca partener pe Cristian Toma. Ar fi fost nevoie de un actor mai flexibil, mai capabil de nuanțe, mai verosimil în portretizarea lui *Gogu*, ticălosul care inspiră, în ciuda atâtor eroice principii, atâta patetică iubire...

Teatrul *UNION* – Proștii sub clar de lună **de Teodor Mazilu. Un spectacol de Anca Maria Colțeanu. Cu: Profira Serafim, Adelaida Zamfira, Pavel Bartoș, Cristian Toma, Alina Berzunțeanu. Data premierei: 2 februarie 2002.**

Elisabeta POP

Cabaret cu măști...

Publicului maghiar din Oradea i se oferă, negreșit, de revelion, un spectacol de *CABARET*, vesel, cu muzica și umorul de rigoare. Anul acesta, din motive probabil legate de timp sau de bani, Trupa Szigligeti a trădat puțin tradiția prezentând *CABARETUL* în februarie, dar de renunțat la el n-a renunțat. Și bine a făcut: a dovedit-o sala plină ochi, cu un public fidel acestui gen descreștitiv, cum spunea un cronicar, dar, se vede, necesar.

Pornind de la ideea că și românii și ungurii tot schimbă... măști, de la revoluție încoace, încercând cu greu să-și găsească chipul cel adevărat (dacă l-o mai găsi vreodată), scena e invadată de măști foarte frumos executate, de altfel, ca și principalul element de decor al întregului spectacol, de Florina Bellinda Birea. Așadar, un *Cabaret* mai accentuat politic ca altă dată, scheciuri cu adresă, în care uneori ironia finală trece în aluzie directă. Se râde de lenea noastră proverbială, de delăsare, de patriotismul exagerat de tip FUNARiot... de geloși și infideli, de mitocani și șpăgari, de mincinoși și... Se face aluzie la prețuri, la pensii, la mineriade, la sărăcia tot mai lucie... Oamenii din sală râd și aplaudă, dar simți că o undă de tristețe străbate apoi sala: O, Doamne, nu se mai termină cu subiectele astea?

Ceea ce aduce original acest *CABARET* este o găselniță excelentă: nu se mai „rupe" spectacolul în parte de proză și... de cântece, ele decurg firesc din unele în altele, într-un ritm îndrăcit, care scurtează spectacolul, ferindu-l de cunoscutele pauze ale schimbărilor dintre scheciuri și cântece sau dansuri de tot felul. Actorii de proză cântă șlagăre adesea legate tematic de scheciul tocmai consumat și o fac cu dezinvoltură, neinhibați de costumele uneori inadecvate, dar cu infinit mai mult haz decât înainte. O notă bună pentru Meleg Vilmos, regizorul spectacolului. Zece actori *duc* tot spectacolul, joacă, dansează, cântă, și încă bine, spre lauda lor.

E drept că actorii care s-au încumetat să facă acest *Cabaret* sunt dintre cei buni ai teatrului, dar nu e mai puțin adevărat că actorilor maghiari le este foarte aproape de suflet acest gen, îl fac bine și... îl vând la fel.

Teatrul de Stat Oradea – Trupa Szigligeti – Cabaret cu măști **– Spectacol muzical în oglindă... strâmbă. Regia și prezentarea: Meleg Vilmos. Scenografia: Florina Bellinda Birea. Aranjamente muzicale: Papp B. Attila. Conducerea muzicală: Rezmüves Zoltán. În distribuție: Ács Tibor, Dobos Imre, Gajai Ágnes, Giacomello Roberto, Hajdu Géza, Kiss Csaba, Kiss Török Ildikó, F. Márton Erzsébet, Meleg Vilmos, Molnar Júlia.**

Banii ca idol / teatrul ca lupă

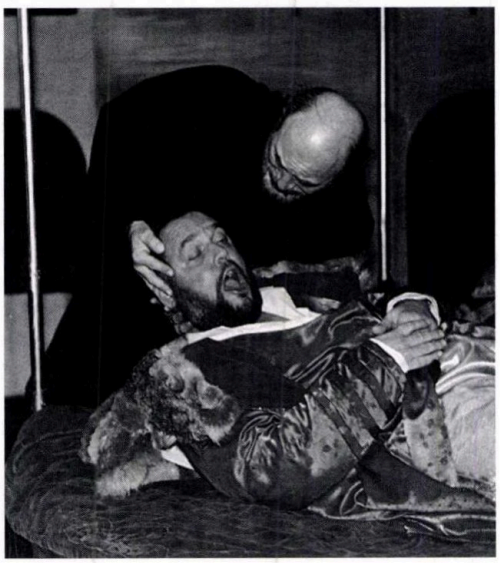
Nu cred că astăzi s-ar mai încumeta cineva – mai ales în România – să pună în scenă integral comedia satirică a lui Ben Jonson, *Volpone*.

Textul este foarte lung și, să recunoaștem, la un moment dat acțiunea se diluează, divagațiile personajelor secundare mai degrabă încurcă decât îmbogățesc linia principală a comediei. Așadar, se impunea, oricum, o rescriere a comediei pentru scena anului 2002. A făcut-o, cu talentul său de scriitor, pentru publicul de limbă maghiară – și nu numai – ILLYES GYULA, schimbând și titlul, dar, mai ales, intervenind benefic în textul lui Ben Jonson. El a sintetizat oarecum povestea, renunțând la unele personaje, rebotezându-le pe altele.

Surprizele din seara premierei n-au lipsit: prima ar fi actualitatea formidabilă – nicidecum abil căutată – a relației individ–BANI; a doua, ar fi ideea regizorului de a oferi publicului o comedie – în stilul lui Molière sau Goldoni – la care se râde adesea cam scrâșnit. Se râde totuși, URÂTUL fiind aici un obiect de amuzament în primul rând și abia mai apoi de adâncă reflexie...

Ne-am obișnuit să vedem un *Volpone* bătrân (gras, eventual), dizgrațios în orice caz, de la prima apariție, vulgar prin felul cum gândește, împreună cu slugarnicul *Mosca,* ticăloșie după ticăloșie. Ei bine, regizorul Gali László ne propune un *Volpone* mult mai periculos, o vulpe tânără încă, șireată și capabilă de mari ticăloșii. Actorul Medgyesfalvi Sándor, de altfel unul dintre cei mai buni ai trupei, și-a construit personajul pe datele sale psihice și mai puțin pe cele fizice, cu toate că sunt destule scene în spectacol în care forța lui fizică e bine pusă în valoare. Mereu la pândă, suspicios, viclean, *Volpone* dobândește, în acest spectacol o trăsătură limpede și anume: el *este ACTOR.* Și joacă, joacă tot timpul această comedie a banilor, a păcălelii pe scena în care stă aproape tot timpul: această scenă este de fapt un pat imens – foarte interesantă propunerea scenografului Bölöni Vilmos – cu un baldachin ca o cortină. Acolo, pe scena aceea are loc spectacolul, fascinant deopotrivă pentru el, care joacă urmărindu-și victimele, și pentru publicul care-l urmărește. Actorul are o distanță – s-o numesc brechtiană? – față de poltronul său personaj. Ne trage cu ochiul din când în când și ne... atrage atenția că acolo se joacă, fără rușine, toate josnicele patimi omenești: lăcomia nestăpânită, ticăloșia, ipocrizia, zgârcenia patologică, corupția atotstăpânitoare,

MEDGYESFALVY Sándor și MELEG Vilmos



senzualitatea dusă la extrem, interesul, bucuria sadică de a înșela, totala absență a milei pentru semenul în nevoie, și câte și mai câte din viciile omenești. De altfel, Ben Jonson a emis, acum patru sute de ani, o simpatică teorie despre rolul umorilor în formarea caracterelor umane: organismul uman, spunea el, conține anumite lichide „vitale" *(humours)* a căror combinație, în proporții diferite, dă caracterul individului (echilibrul perfect fiind foarte rar). Prin urmare, factorul psihic, caracterul omului este determinat de aceste umori: omul are toane, e bântuit de inimaginabile patimi...

Relația lui *Volpone* cu semenii lui lacomi, intermediată de abilul *Mosca,* este filonul principal urmărit de regizor în spectacol. Apariția acestor păsări de pradă (numele lor este *Corbul, Uliul, Câinele* – mai bine zis *Cățeaua*, dar și *Porumbița, Leul* și, bineînțeles, *VULPOIUL)* se face argumentat. Regizorul mărturisește că și pentru el, ca și pentru Maiakovski, „teatrul nu este doar o oglindă, ci, mai degrabă o lupă imensă" care mărește, ca într-o fabulă, de multe ori... *Avocatul* interpretat de Ács Tibor se insinuează cu o viclenie aproape egală cu a celui pe care ar dori să-l moștenească *(Volpone,* adică), încercând, pe rând, toate stratagemele. Meleg Vilmos e un negustor (*Corvino*) sperios, gelos, temător și de umbra lui, dar gata să-și ofere tânăra soție pentru câteva ore lui *Volpone* (să-i aducă, pasămite, muribundului, un strop de căldură) numai și numai să fie el moștenitorul uriașei averi...

Dar cel mai ridicol dintre toți – într-o interpretare magistrală a actorului Hajdu Géza – se dovedește a fi *Corbaccio,* zgârcit, zdrențăros, de-o avariție nerușinată, capabil să-și dezmoștenească fiul numai ca să pună mâna pe comorile lui *Volpone.* Apariția acestui personaj pitoresc a fost întâmpinată cu aplauze care au continuat apoi pe tot parcursul spectacolului. O creație remarcabilă.

Fábián Enikö a găsit pentru *Canina* ei mijloace potrivite – vestimentar ea e o tipică femeie ușoară, o prostituată capabilă de cele mai murdare acțiuni. Prin contrast, *Colomba* tinerei Gajai Ágnes este o mică prefăcută, jucând fidelitatea față de soț cu un șarm nespus, dar trădându-și repede adevăratul caracter.

Mosca, văzut de Kovács Levente jr., este un tânăr lup gata să sară la pradă și la grumazul stăpânului lingușit cu nerușinare cu un ceas mai devreme. Actorul joacă convingător șiretenia dusă la extrem, dar, ca și celorlalți, le-aș reproșa doar lipsa de nuanțe, îngroșările nefiind suficiente pentru adâncirea caracterelor.

Costumele regretatei scenografe Maria Hațeganu (plecată dintre noi chiar în aceste zile), finalizate cu ajutorul fiicei sale, scenografa Florina Bellinda Birea, au fost excepționale, gândite și elaborate pentru fiecare „caracter" în parte.

Publicul a înțeles, râzând, că de acești Volpone e plină și lumea în care trăim. Salutul său, al lui *Volpone,* din fiecare dimineață, „Bună dimineața, zi-nsorită, și ție, AUR, bună dimineața!", seamănă cu salutul tuturor îmbogățiților peste noapte din urbea noastră și din întreaga Românie.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa SZIGLIGETI – Comedia banilor. **Traducerea și versiunea scenică de Illiés Gyula după *Volpone* de Ben Jonson. Regia: Gali László. Decor: Bölöni Vilmos. Costume: Maria Hațeganu și Florina Bellinda Birea. Muzica: Aldobolyi Nagy Gyorgy. Distribuția: Medgyesfalvy Sándor, Kovacs Levente Jr., Ács Tibor, Meleg Vilmos, Hajdu Géza, Giacomello Roberto, Dobos Imre, Kiss Csaba, Fábián Enikö, Gajai Ágnes, Simon Mátyás, Ábrahám Miklós. Data premierei: 21 decembrie 2001.**

„În teatru totul e permis" – Eugen Ionescu

Indiferent de posibilele rezerve pe care le-ar avea un cronicar – sau chiar un spectator – la cea mai recentă premieră a Teatrului din Arad, un lucru e cert: instituția și conducătorii ei, directorul Ion Văran și secretarul literar Ovidiu Cornea (fostul director) merită toată stima pentru curajul de a veni cu un Kafka și, de altfel, cu destui autori importanți, de primă mărime chiar (Shakespeare, Caragiale) într-o vreme când unii directori, de teama de a nu fi socotiți manageri ineficienți atrag nume dubioase, spectacole îndoielnice, distracții minore, cu scopul mărturisit de a aduce cu orice preț bani. Ei bine, Kafka nu este cel mai

atrăgător nume pentru publicul larg. Cu toate acestea, cei doi au acceptat propunerea lui Radu Dinulescu – ai cărui câțiva ani din tinerețe au trecut cu folos la Arad –, mai mult, am asistat la un spectacol cu sală plină și un public care a urmărit extrem de atent spectacolul, chiar dacă acesta a fost excesiv de lung și chiar dacă a avut momente, cum vom vedea, obositoare, cel puțin, prin monotonie.

Radu Dinulescu – regizorul, semnează și dramatizarea după *Castelul,* celebrul roman kafkian. O primă observație ar fi chiar asupra scriiturii, nu de puține ori pândită de lungimi greu de admis într-o lucrare destinată scenei, cu toate că nimic din cele rostite de un personaj sau altul nu era inutil. Radu Dinulescu a căzut, cred eu, în păcatul de a dori cu orice preț să nu piardă, să nu rătăcească „povestea" propriu-zisă, or, încercând să ne repovestească, scenă cu scenă, întâmplările ca atare, el a pierdut exact latura inflexibilă, transcendentală a romanului, cea care nu se poate povesti. Întâmplările scoase din context sunt mărunte și fără sens adesea, Castelul nici nu prea există, e o metaforă reprezentând autoritatea supremă sau teroarea birocratică ridicată la cub (Radu Enescu (în monografia sa, *F. Kafka,* susține că acest Castel e o iluzie care se îndepărtează de *K.,* exact ca în aporia lui Zenon Eleatul, cu Ahile și broasca țestoasă, Castelul având și el, mereu, un avans imposibil de parcurs, față de *K.),* sătucul acela e un cătun nenorocit, hanul pare un loc interzis, necum unul în care se adăpostesc călătorii, *arpentorul K.* nu măsoară nici o clipă nici un centimentru de pământ, așteptarea lui să fie primit la Castel e un pretext etc., etc....

Ceea ce am văzut a fost un spectacol într-o cheie străină parcă taman de autorul însuși. S-ar putea să fie o propunere deliberată însă, și atunci e cu totul altceva. Să mă explic. Urmând se pare un serios studiu al lui Roger Garaudy, regizorul a adus pe scenă o lume după toate aparențele normală, obișnuită. Garaudy spune că „lumea lui Kafka este *una* cu lumea noastră". Dacă acceptăm această idee cu care Nicolae Balotă nu este de acord, atunci da, o asemenea lume numai PARE normală, în fond nu este. „Absurdă în (chiar) principiile sale" – cum o numește Camus – opera lui Kafka trimite spre un univers care, completează Nicolae Balotă, „este absurd... pentru că e locul unui efort absurd e a ieși dintr-o lume denunțată ca atare, acumulându-se în calea salvării obstacole care fac calea cu neputință de practicat„. În acest caz, personajele sale, asemenea lui însuși, se dovedesc niște Sisifi care-și „construiesc munții pe care urcă anevoie, din pietrele propriilor lor torturi". O lume în care nu e loc pentru speranță.

Într-un decor imaculat, alcătuit din panouri reprezentând dulapuri înțesate cu dosare, scaune și mese albe (decor: Onisim Colta), se petrec pe de o parte lucruri obișnuite, întâmplări care nu atrag prin nimic atenția, trec personaje banale, hangii, slujnice, călători, pe de alta se mișcă figuri hidoase, incerte, un telefon are firul nefiresc de lung etc. Unele personaje vorbesc normal, își povestesc destinele cu lux de amănunte, altele, mai apropiate de spiritul piesei, mă rog, al dramatizării, vin parcă dintr-o lume care nu poate exista în realitate. Așa cum sunt *Erlanger,* interpretat impecabil de Zoltan Lovas (de altfel, Ioan Peter și Costin Gavază *(Arthur* și *Ieremias),* cei doi asistenți siamezi gândiți în deplin sens absurd („Cine sunteți? – Asistenții dumitale. – Unde vă sunt aparatele? – N-avem. – Vă pricepeți la măsurători? – Nu. – Atunci veniți, haideți..."), acest dialog tipic pentru teatrul absurdului a fost jucat excelent de cei doi actori.

Stranii au fost și Dan Covrig *(Momus* și *Klamm),* Florin Covalciuc *(Barnabas),* Alexandru Bairactaru *(Învățătorul),* Mariana Dănilă *(Amalia),* Adriana Ghiniță *(Hangița).* Mai ales ei mi s-au părut a fi din universul, din lumea lui Kafka. Ceilalți, în frunte cu Valentin Voicilă (actor foarte bun de altfel, serios, un profesionist, indiscutabil), interpretul lui *Josef K.* Mariana Tofan *(Frieda),* Dorina Darie *(Olga),* toți, fără excepție, au jucat admirabil, chiar dacă au fost îndrumați spre un joc conform cu aserțiunea garaudiană. *K. arpentorul* sau *agrimensorul* (cum a tradus termenul Mariana Șora în roman) și nu *Josef K.,* așa cum scrie în programul de sală este, în

acest spectacol, un călător obișnuit, un om tânăr căruia I se întâmplă niște lucruri cu totul neverosimile și imposibil și de explicat și de acceptat: iubirea cu *Frieda,* acceptarea postului de servitor la școală, urmărirea lui permanentă de către cei doi care sunt și nu sunt asistenții săi, faptul că nu ajunge niciodată la Castel etc. După părerea mea, actorul joacă personajul la suprafață, îl joacă pe cel care se vede, dar nu ajunge la subtilitatea, la esența lui. El este în fapt străinul, individul angoasat, speriat, înfricoșat, agresat de o lume hibridă, în curs de destrămare, un univers tulbure, nesigur, înspăimântător. Un univers în care nici timpul nici spațiul nu sunt dimensiuni obișnuite, măsurabile în vreun fel, ci sunt „ficțiuni" – cum le numește tot Nicolae Balotă. Nimic din nebunia unei lumi agresive, bolnave, nimic din atmosfera terifiantă a universului kafkian în acest spectacol, mai ales în părțile lui esențiale: adică în scenele conduse dinspre și spre destinul ciudatului *arpentor.*

Costumele semnate de Oana Văran Goia sunt în desăvârșit consens cu ideile regizorale, cu viziunea lui asupra întregului spectacol. Unele poartă straie ciudate, nefirești, pelerine negre sau haine croite pe măsura stranietății celor ce le poartă, iar altele sunt aproape civile, cu aerul cotidianului. Și unele și altele sunt, ca și decorul, rodul unei certe elaborări minuțioase.

La acest spectacol au lucrat probabil, cu mici excepții, toți actorii teatrului și toți au interpretat convingător, individualizându-și personajele conform cu linia gândită de regizorul-autor.

Teatrul de Stat Arad – Castelul, **dramatizare de Radu Dinulescu după Franz Kafka. Regia artistică: Radu Dinulescu. Decor: Onisim Colta. Costume: Oana Văran Goia. Distribuția: Valentin Voicilă, Mariana Tofan, Adriana Ghiniță, Ioan Peter, Costin Gavază, Radu Cazan, Ovidiu Ghiniță, Alexandru Bairactaru, Florin Covalciuc, Dorina Darie, Teodor Vușcan, Dan Covrig, Zoltan Lovas, Mariana Dănilă, Bogdan Costea, Carmen Vlaga, Carmen Butariu, Gina Cazan, Doru Nica, Călin Stanciu, Ana Maria Dumitrean, Oana Hui, Claudiu Oblea, Aurora Belei, Claudiu Negrilă, George Balint, Bogdan Pleșescu, Raul Neteda, Paul Lup. Premiera: februarie 2002.**

Apolodor

Când un actor sau un grup de actori, liberi, prin forța împrejurărilor, o lună, două, își caută de lucru în interiorul teatrului – și nu în altă parte, cum se întâmplă de cele mai multe ori, cred că trebuie să ne bucurăm. Bucuria e și mai mare când ei apelează la un text valoros și nu încropesc te miri ce trăsnaie ce nu folosește nimănui, poate doar orgoliului vremelnic lovit prin omiterea lor din distribuții.

Așa s-au petrecut lucrurile și cu doi actori tineri de la Oradea: au profitat de o pauză și au pus în aplicare un gând mai vechi: acela de a juca pentru cei mici o parte din fermecătoarea carte a regretatului Gellu Naum, *Cartea cu Apolodor.* Lor li s-au alăturat alte două tinere, scenografa și... scenarista Oana Cernea și eminenta coregrafă Victoria Bucun. Și, ca supervizor, maestrul cu experiență, actorul Ion Mâinea, care, cu entuziasm și elan tineresc, i-a îndrumat și i-a condus. Rezultatul colaborării lor s-a dovedit un spectacol de 40 de minute, plăcut, proaspăt, vesel, colorat, excelent primit de cei mici.

În mica sală a Studioului, vreo 50 de copilași așteptau nerăbdători să bată gongul. În fața lor se afla un decor simplu, constând într-o rotativă care schimba permanent cadrele despre povestea micului pinguin: de la circul din... București, până în Labrador, trecând prin ținuturile cele mai grozave, de la gerul cel mai aspru la căldurile cele mai toropitoare, alergând dintr-un continent în altul, în căutarea... fericirii, la urma urmei, pinguinul, simpaticul Apolodor, traversează o mulțime de peripeții care-i fac pe cei mici să râdă în hohote sau – pe unul, se vede, mai sensibil – să plângă amarnic, de mila pinguinului necăjit.

Aventurile lui Apolodor (o educatoare mi-a spus că ea le citește mereu copiilor din cartea

Corina CERNEA
și
Igor LUNGU

care i-a fost foarte dragă în propria ei copilărie. Dar de ce nu se reeditează? a întrebat ea) au fost jucate cu sinceritate de Igor Lungu, iar rostirea versurilor a fost aproape ireproșabilă, cu accente bune, corecte. L-a secundat, jucând, pe rând, cu sensibilitate, o mulțime de personaje, Corina Cernea, care a adăugat, cu o rapiditate uimitoare, costumului ei negru-maiou, câteva elemente strict necesare fiecărui personaj: o pălărie de cow-boy, o mustață de profesor bătrân, un chipiu de căpitan, o perucă de... maimuțică sau un costum de beduin... Cei doi comunică excelent, și ei între ei și cu micii spectatori care-i îndrăgesc, furați de aventurile lor incredibile. Spectacolul are ritm susținut, e alert și vioi. Copiii participă permanent, nu zgomotos, ci afectiv, până la final, când, alergând să prindă baloanele colorate care le pică... din cer, se strâng în jurul celor două personaje și dansează cu ele...

P.S. După ce, câțiva ani, Teatrul din Oradea n-a făcut nimic să-și atragă publicul, de mic, spre spectacole, iată, acum, după *Harap Alb,* chiar și cei de la grădiniță vor afla că în orașul lor mai este un teatru, pe lângă „Arcadia", cu care sunt foarte obișnuiți. „Doamne-ajută" spunea o educatoare la sfârșitul reprezentației. Și noi spunem la fel.

Teatrul de Stat Oradea, Sala Studio – Apolodor, pinguinul călător, **adaptare liberă după Gellu Naum de Oana Cernea. Regia artistică: Ion Mâinea. Scenografia: Oana Cernea. Mișcarea scenică: Victoria Bucun. Cu: Igor Lungu și Corina Cernea. Premiera: februarie 2002.**

„Doamne, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?"

Așa se încheie acest spectacol mai puțin obișnuit, din sala Studio a Teatrului din Oradea, spectacol conceput și realizat în întregime de actorul Emil Sauciuc. „Eli, eli, lamma sabachtani..." sună dramatic, în liniștea sălii... Și are ceva dintr-un avertisment trist și înduioșător pentru cei din teatru, care știu că există perioade în viața unor actori în care pare că au fost uitați...

Reîntors la Oradea după o ședere de mai mulți ani în Italia, Emil Sauciuc cunoaște într-un cu totul al mod prețul muncii neîntre-

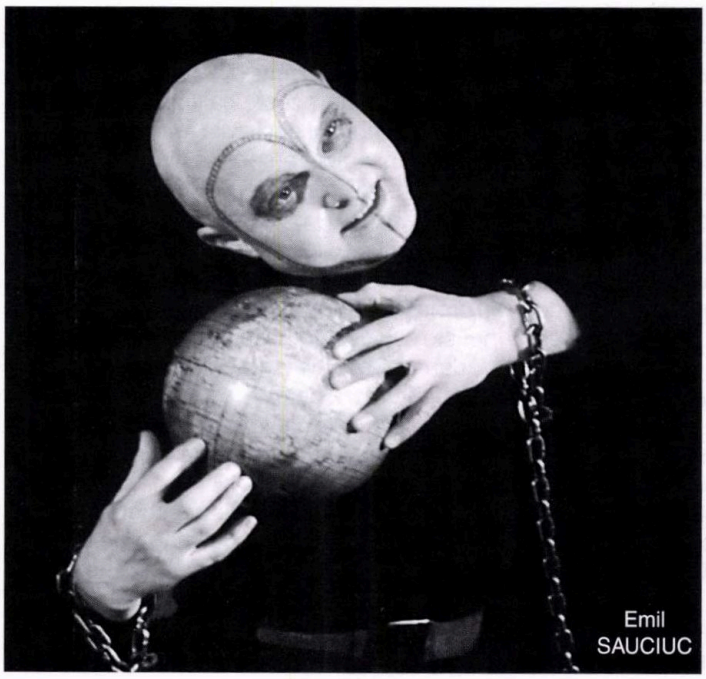
rupte și al odihnei binemeritate. Văzând că are o pauză ceva mai mare, el s-a gândit s-o umple cu munca și gândul – adică, de ce nu, cu un spectacol care va continua astfel ceea ce începuse să învețe în Italia, cu pricepuți maeștri japonezi... Așa s-a născut acest spectacol-dans *Butó* –, despre care nimeni dintre noi nu auzise măcar... Am fost, așadar, curioși să vedem la ce ne invită Emil...

În sunetele tulburătoare ale *Carminei Burana* (și al altor melodii ciudate pe care nu le-am recunoscut), actorul, având un singur scaun la îndemână, un lanț, o perucă și propriul său trup și chip, ne-au luat martori la un fel nu mai puțin ciudat de a se plia după mișcarea fină a gândurilor lui... Un glob în mâinile lui, o stranie impresie de Atlas purtând pe umeri o lume... de care actorul se apropie când cu iubire, când cu teamă, când cu neîncredere, când cu optimism... Pe bandă (de ce nu pe viu, m-am întrebat, emoția fiind mult mai mare la auzul glasului?) se aud cuvinte, fragmente din poezii și poeme, aforisme, gânduri înțelepte despre OM, despre dragoste atottămăduitoare... atotvindecătoare...

Actorul din fața noastră dispare încet-încet și, furați de miraculoasa prezență, aproape că nu mai distingem, ca în transă, decât mișcarea lentă a unui ghem de energie, un flux de bunătate, mișcându-se cu o lentoare explicabilă pentru cursul lent al gândului și frământării artistului. Nu e dans obișnuit ceea ce vedem, nu e simplă mișcare, e o mișcare dirijată cu un încetinitor, în directă legătură, parcă, dacă nu cu transcedentalul, oricum, cu spiritul, cu inefabilul. Și te lași furat de propriile gânduri, urmărindu-l pe actorul care îți comunică fără să-ți vorbească, și te lași cuprins de emoție, fascinat de forța lui, de credința cu care ți se adresează.

Poate să nu-ți placă ce vezi, poate să nu înțelegi, dar în seara premierei, o sută de spectatori (cam patruzeci peste capacitatea sălii) au respirat o dată cu el, cu actorul, s-au lăsat în voia lui, aplaudând entuziasmat, la sfârșit, acest act artistic neobișnuit.

Ajutați și de eseul actorului (publicat în caietul-program), spectatorii au înțeles că acest tip de dans BUTÓ propune o nemiloasă introspecție în zonele cele mai ascunse ale sufletului uman – adesea în tenebrele lui –, că nu poate fi judecat cu măsurile obișnuite și că exprimă tulburător meditațiile omului despre dragoste, suferință și moarte, despre iubire și credință. Și mai află că acest gen de spectacol nu se adresează nicidecum doar inițiaților, elitei, ci tuturor celor capabili să se lase luați de mână și duși în imperiul gândului, în conul de lumină al universului spiritual.



Emil SAUCIUC

Teatrul de Stat Oradea. Spectacol de teatru-dans BUTÓ – Nu judeca, nu condamna, iubește!, **conceput și susținut de actorul Emil Sauciuc. Premiera: februarie 2002.**

Ștefan OPREA

Clovni și raze de soare

Într-un film din 1970, *Clovnii*, Fellini aducea un emoționant omagiu unei arte pe cale de dispariție; era un adevărat ritual închinat circului, care pierdea – din cauza invaziei tehnicii și a performanței sportive – arta comicului pur și ingeniozitatea poetică. Marele regizor își extindea însă reflecția asupra artei în general, asupra bătrâneții și morții, asupra tainicelor izvoare ale miracolului. Două decenii mai târziu, dramaturgul Matei Vișniec, în piesa sa *Angajare de clovn,* ne reamintea opera felliniană, aducându-i un omagiu nemărturisit; a scris-o atunci când și-a dat seama – ca și Fellini – că timpul comediei, al râsului nestăpânit și sincer a trecut, că nu mai e loc pentru așa ceva și că, deci, artistul comic, clovnul trebuie să dispară.

Dar iată că mai sunt și visători incorigibili și artiști care mai cred că virtuțiile acestei arte mai pot oferi spectatorului de azi momente de încântare, de veselie, de haz autentic. Unul dintre aceștia e Constantin Brehnescu, regizor al Teatrului „Luceafărul". Împreună cu colegul său Ion Agachi a scris scenariul *Clovnii,* pe care îl revalorifică acum, după ce, în urmă cu foarte mulți ani, îl pusese în scenă pentru prima dată, într-un spectacol care a ținut afișul mai mult de 15 ani. *Remake*-ul de acum, de pe aceeași scenă a „Luceafărului", e un spectacol plin de fantezie, de ritm și culoare, antrenant, destinat tuturor vârstelor – tuturor celor care știu să prețuiască puritatea comicului, să se lase antrenați de inventivitatea histrionică, de nevinovăția poznelor clovnești, de trucurile și giumbușlucurile hazlii, de cascadele de surprize și naivități cu subtext, de virtuozitatea mișcărilor și gesticii etc.

Cinci actori – Ionela Arvinte *(Nimbo),* Cristian Gheorghiu *(Bimbo),* Carmen Vârgă *(Zimbo),* Viorel Vârlan *(Rimbo)* și Emanuel Florentin *(Fluierimbo)* – se dezlănțuie, timp de o oră, cu umor, cu performanțe gimnastice, cu creativitate specifică circului, creând o bună dispoziție molipsitoare, care trece de pe scenă în sală și invers, fără nici o opreliște.

Regizorul Constantin Brehnescu, inventiv și rafinat în elaborările sale, a creat și acum o imagine scenică plină de dinamism, de antren continuu, valorificând disponibilitățile actorilor și adunând într-o sinteză cuceritoare contribuțiile colaboratorilor săi: Radu Ștefan (muzica), Constantin Butoi (scenografia), Ligia Cosoi (dansurile), Constantin Bălan, Ion Hrebenciuc (luminile).

Cea de-a doua premieră a avut loc la sala mică a Teatrului și a adus în prim-plan *marioneta* – mijloc de expresie artistică folosit, din păcate, prea rar, chiar în teatrele pentru copii. Piesa aleasă de actorul-regizor Toma Hogea pentru acest spectacol – *O rază de soare* de Al. T. Popescu – este de o mare delicatețe a sentimentelor, propunând o temă ce părea uitată, acoperită de valul de violență din spectacolele și filmele actuale; e tema prieteniei. Dramaturgul o tratează cu o simplitate emoționantă, atingând esența relațiilor interumane la nivelul de înțelegere al vârstelor crude, al copiilor. Prietenia dintre un șoricel și o păpușă-balerină de porțelan – așa cum ne-o prezintă scriitorul și cum izbutesc să ne-o înfățișeze creatorii spectacolului – urcă toate treptele frumuseții și emoției; este o dovadă că temele mari pot fi tratate convingător și cu mijloace aparent mici, cum sunt păpușa și marioneta.

Toma Hogea își dezvăluie, ca regizor, adevărate valențe poetice, o sensibilitate conținută și o gândire scenică sigură. Colaborarea lui cu scenografa Axenti Marfa l-a ajutat să-și pună în valoare aceste calități, decorul și luminile contribuind decisiv la rafinamentul imaginii de ansamblu a spectacolului, la crearea atmosferei de miraj, de poezie și vis, muzica (Anda Tăbăcaru-Hogea) venind să împlinească și să nuanțeze inspirat demersul scenic.

Reușita deplină a spectacolului stă însă în profesionalitatea și talentul actrițelor–marionetiste Doina Iarcuczewicz, Liliana Mavriș-Vârlan și Gabriela Andrei, toate excelente în mânuirea marionetelor, ca și în interpretarea textului: voci cultivate, rostire limpede, cu nuanțări fine, sensibilitate și culoare în conturarea personajelor.

Aceste două premiere marchează un moment fast al Teatrului „Luceafărul", situându-l într-o relație excelentă cu publicul său, căruia îi oferă prilejuri de bună dispoziție, de vis și fantezie și, nu în ultimul rând, de rodnică meditație.

Vasile COJOCARU, Iulian ENACHE și Nina UDRESCU

Foto: Bebe Piter

Oana BORȘ

Credința, ca dominantă spirituală

Credința, ca dimensiune firesc prezentă în existență, a fost și, în parte, mai este una dintre dominantele spirituale ale vieții spațiului nostru și, cu precădere, a țăranului român. Îmbrățișând valențe ale autenticului sau doar ale formalismului, ale superstiției sau ale obișnuinței, i-a stăpânit mintea și sufletul și i-a guvernat actele. Harul lui Caragiale nu putea să nu dea conținut acestei dominante în singura sa dramă psihologică, *Năpasta.*

Și, poate, de aici pleacă și meritul decriptării întreprinse de Gavril Borodan (absolvent al Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș, promoția 2001), pe scena Teatrului „Ovidius" din Constanța.

Vina, care trece într-un plan al păcatului față de divin, este subtil inserată ca subtext. „Fericiți cei care hrănesc pe cei flămânzi de dreptate, împărțindu-le Pâinea.", se spune în Scriptură... Pâinea pe care *Ion*, nebunul, o cere

și o primește de la *Anca* și pe care, apoi, o ascunde în hainele sale, va fi însă mânjită de sânge nevinovat, sângele lui. Este semnul profanării legii sacre, așa cum semn al pedepsei, prevestitore de moarte, este apariția sa. În camera pustie în care intră, nebunul aruncă bulgări prin gura deschisă a beciului. Sunetul sparge și înfioară tăcerea cu rezonațe de pământ căzut pe capacul unui sicriu.

Pe acest fundament se dezvoltă drama eroilor, tratată realist, având chiar valențe naturaliste. Regizorul este fidelul reconstituirii coerente, trasând cu claritate extremă desenul scenic, dând întregului un firesc al simplității și localizând acțiunea: Ardealul începutului de secol.

Lumea tragică este o lume închisă. Tragismul luptei dintre *Anca* și *Dragomir* nu este potențat, însă, aici prin izolare. Drama lor se desfășoară într-o lume vie, activă care își duce cursul obișnuit. Camera, loc de acțiune, este camera din spate a cârciumii pline de lume, unde zgomotul nopții care pătrunde punctează simbolic parcursul acțiunii, ajutat fiind și de inserțiile muzicale.

În acest spațiu, tensiunea se instalează încă de la început. O tensiune la intensități înalte, acută, dar constantă. Căci, din păcate, spectacolului îi lipsește ceva: evoluția în desfășurarea dramaticului. Pendulările *Ancăi* între bănuială și certitudine, spre a găsi drumul cel bun pentru ca răzbunarea să se împlinească sunt, în text, motorul dramei. *Anca*, în viziunea Ninei Udrescu are forță, duritate, personalitate. Lasă prea puțin vizibile, însă, nuanțele acelui zbucium interior pe care rolul îl reclamă.

O replică pe măsură în ceea ce privește intensitatea replicii rostite este dată de Iulian Enache în *Dragomir*. Prin raportarea exclusivă la dragostea *Ancăi* își conduce însă personajul către o cheie minoră. *Dragomir*, așa cum l-a întrupat scenic, nu are remușcări, motivația dragostei refuzate fiind, în acest caz, insuficientă pentru a susține în întregime acțiunile sale.

Între cei doi se interpune *Ion* (Vasile Cojocaru), a cărui evoluție între luciditate și criză este vizibilă în intenție, însă nu pe deplin realizată în fapt.

Toate aceste hibe, din păcate, au estompat în spectacol, într-o anumită măsură, profunzimea pe care a conținut-o.

Teatrul „Ovidius" din Constanța – Năpasta **de I.L. Caragiale. Regia și scenografia: Gavril Borodan. Muzica: Liviu Manolache. Distribuția: Iulian Enache, Radu Niculescu, Vasile Cojocaru, Nina Udrescu. Data premierei: 10 martie 2002.**

Irina IONESCU

Fantezii americane

Unul dintre cele mai noi spectacole jucate la Teatrul ACT, *Cristofor Columb* – adaptare după Michel de Ghelderode, în regia lui Vasile Nedelcu – nu cadrează, din păcate, foarte bine cu spațiul ales de realizatori.

Din cauza modului de abordare a textului, cred că spectacolul ar fi fost mult mai bine pus în valoare în spații deschise: parcuri sau piețe publice. Paradoxal, sugestia se regăsește și în materialele promoționale difuzate de organizatori, aparținându-i lui Jerxy Falicki – *Istoria literaturii belgiene de limbă franceză*: piesele lui Ghelderode „nu au un caracter cameral, necesită un joc convulsiv, mișcare și vacarm... se apropie de teatrul de iarmaroc și de *Commedia dell'Arte* grosolană." Dar s-ar putea să greșesc sau s-ar putea să avem de-aface cu o excepție...

Trecând oarecum la fondul problemei, trebuie spus că montarea aduce în discuție, printre rânduri foarte *răsfirate*, descoperirea și evoluția unui continent până la răspândirea pe scară largă a produselor sale comerciale. Urmărește fizionomia personajului titular, închegarea și înrudirile colaterale grandioasei aventuri, privește înapoi fără să renunțe la

componentele prezentului și amestecă nesfârșitele dimensiuni ale timpului. Este un pretext pentru provocarea inventivității și dezlănțuirea imaginației. Fiindcă nimic nu este luat prea în serios, se pune accent, din plin, pe fantezia creatoare a realizatorilor, aceasta fiind ușor detectabilă în fiecare scenă. Dacă ar fi să alcătuim totuși un clasament, nota maximă ar reveni fără nici o îndoială scenografilor Sorina și Vladimir Iuganu, ei reușind să *încropească*, cu mult umor, din foarte puțin sau din aproape nimic, câteva personaje comice, extraordinar de interesante. Din păcate, în același clasament, ultimul loc ar fi ocupat de actorii *Companiei Caleidoscop*, în cazul cărora lipsa experienței, unele lecții de actorie nefrecventate și o anumită doză de teribilism își spun cuvântul.

Teatrul ACT și Compania CALEIDOSCOP – Cristofor Columb, **adaptare după Michel de Ghelderode. Regia: Vasile Nedelcu. Decorul și costumele: Sorina și Vladimir Iuganu. Mișcarea scenică: Lorette Enache. Distribuția: Manuela Alionte, Bogdan Dumitrescu, George Frîncu, Iulia Siia, Luminița Vîlciu, Dana Teodorescu Vulc, Dan Vulc. Data premierei: 16 noiembrie 2001.**

Decalaje uriașe – comparații interzise

Succesul artistic și comercial înregistrat în 1991 de Compania Walt Disney cu premiera desenului animat *Frumoasa și bestia* a impus pe plan internațional o nouă și foarte stranie poveste de dragoste. Chiar dacă primele variante ale basmului circulau în Europa încă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, doar multiplele nominalizări la Premiul Oscar și ofensiva campanie publicitară americană au reușit acest lucru. S-a lansat, totodată, o întreagă gamă de produse în industria jucăriilor, au apărut o mulțime de *fan-club*-uri, iar pe Broadway s-a montat chiar un *musical* care a încercat să profite de pe urma imensei publicități realizate.

La București, la Teatrul Excelsior, însă, spectacolul se joacă într-o variantă infinit mai modestă. Regia este semnată de Ion Lucian. Doar semnată, pentru că în realitate nu se vede absolut deloc. Foarte simplu și direct spus: montarea arată jalnic. Este produsul unei sărăcii lucii, fiind în plus, ca mod de abordare, și extem de învechită. Se târâie obosită și plictisită într-un decor cenușiu, aproape mizer. Sigur că o parte din vină revine aici inexistenței fondurilor de la buget, dar primii vinovați rămân tot realizatorii spectacolului, care n-au știut să suplinească această lipsă, lăsând-o *să iasă în evidență, să se impună* de la început până la sfârșit. Poate că, în condiții normale, coloana sonoră sau jocul actoricesc ar fi putut salva situația, dar ce să faci cu niște interpreți fără voce, care preferă să fie acoperiți de benzile înregistrate?! Nici urmă de culoare, nici urmă de umor, doar *sub-minimă rezistență*. Oarecum mai bine conturate, în raport cu restul montării, se prezintă doar personajele create de Silvana Ionescu și Ilie Georgian Petrică, ei având fie partituri mai generoase, fie prezențe fizice speciale.

Cu toate reproșurile aduse, nu pot să nu amintesc totuși faptul că am văzut spectacolul într-o sală arhiplină, cu părinți nervoși că nu mai găsesc un bilet în plus și cu copii care, din cauza aglomerației, nu vedeau prea bine spațiul de joc. Nici unul dintre ei nu a părăsit însă sala. Absolut toți au fost extrem de cuminți și au urmărit spectacolul până la final. Semn foarte bun, aș spune, dar din păcate nerecompensat. Am rezistat alături de copii, apreciind, în același timp, durata relativ scurtă a reprezentațiilor pentru vârstele mici.

Teatrul Excelsior – Frumoasa și bestia, **adaptare de Marius Nină după Charles Perrault. Regia: Ion Lucian. Scenografia: Ștefan Pârvulescu. Muzica: Bogdan Caragea. Distribuția: Ion Lucian/Bogdan Caragea, Annemary Ziegler, Silvana Ionescu, Robert Radoveanu, Ilie Georgian Petrică. Data premierei: 24 ianuarie 2002.**

Ioana ANGHEL ICHIM

Iubiri, iubiri, iubiri...

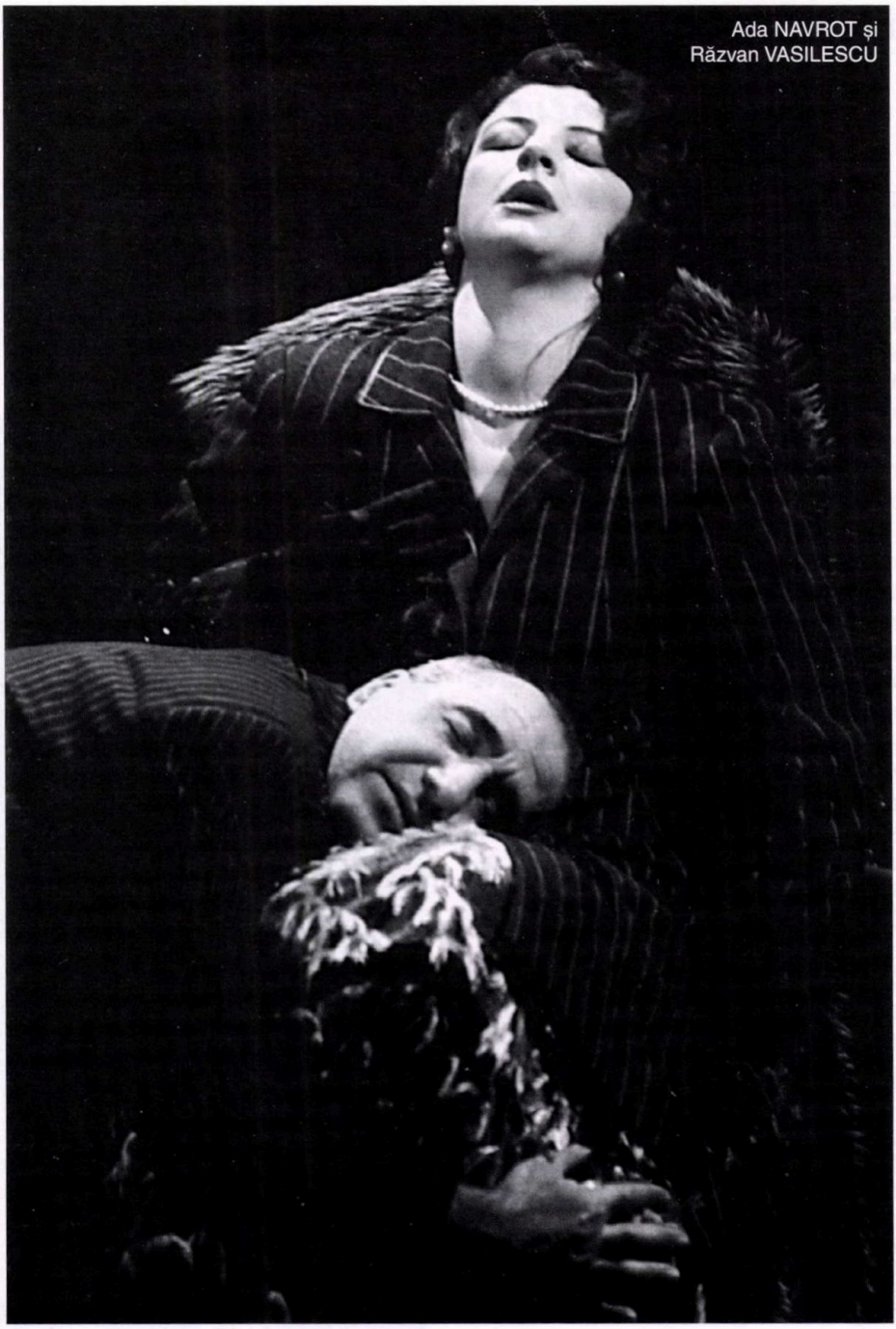
Întotdeauna în viață tânjim după cineva... îl întâlnim, îl „prindem", îl atingem..., iar apoi, ori mergem mai departe, ori rămânem acolo... dar, totuși, mai devreme sau mai târziu, pornim din nou în căutare... adulmecăm, cântărim, ne aruncăm sau nu înainte... Am fi ipocriți dacă nu ne-am recunoaște măcar nouă înșine această trăire. Uneori, unii dintre noi se opresc. Ancorează...

Privind *Hora iubirii* al lui Arthur Schnitzler, montată de regizorul Felix Alexa la „Nottara", mă gândeam cât de universal este mesajul piesei; e vorba doar de decadența unei epoci anume ori de o constantă percepție psihică și senzorială a întâlnirii *femeie–bărbat*. După fiecare spectacol, te întrebi ce a vrut autorul, ce a urmărit regizorul din ceea ce i-a oferit autorul. În acest spectacol, este pusă sub observație latura „vânătorească", a fiecăruia dintre noi; din curiozitate, din frustrare, din nevoie pur fizică, din plăcerea seducției, din simplu divertisment, din nevoia de afecțiune și tandrețe, din plictiseală, din mirajul sexului opus... Până într-un final (= moarte, poate), ne urmărim continuu, unul pe altul, într-un lanț al slăbiciunii, al dorinței, al seducției, ca într-o *Horă a iubirii*. În text, însă, această iubire se limitează la posesiunea strict fizică. Ne-am întâlnit, ne-am dăruit unul altuia, am plecat mai departe singuri... Naivitatea-mi proprie mă determină să cred că totuși, în viață, dăruim uneori și o fărâmă măcar din suflet celui de lângă noi și, în plus, tindem mereu să acostăm definitiv într-un port. Textul lui Schnitzler nu se îndreaptă spre această direcție, vânătoarea continuă nu se oprește decât la final-capăt-moarte.

Miza lui Felix Alexa a fost una foarte mare. Textul dramatic este complet lipsit de o desfășurare dramatică clasică (de tipul introducere, conflict, punct culminant, deznodământ) și, în plus, extrem de previzibil. După maximum patru întâlniri, cursul spectacolului este evident – o femeie seduce un bărbat, după care, în scena următoare, același bărbat seduce altă femeie. Așadar, cu atât mai greu i-a fost regizorului să mențină tensiunea spectacolului cu cât acțiunea devine din ce în ce mai monotonă. Astfel, calitatea spectacolului constă în talentul cu care Felix Alexa a diriguit actorii, singurii pe care se putea sprijini încrengătura dramatică a textului.

Tipologii extrem de diferite, ușor liniare din scriitură, însă, imaginate calitativ diferit de actori, în funcție de talent, experiență, poate și de „conviețuirea" proprie a fiecăruia cu personajul, ori de dispoziția ludică a interpretului. Energia debordantă și farmecul celor mai tineri, în special al Ioanei Calotă în *Fetița dulce* (încă studentă, dar care se poate mândri deja cu un debut cert remarcat), al Adei Navrot (*Tânăra doamnă*) și al lui Dragoș Bucur (*Poetul*), se îmbină armonios cu știința meseriei și talentul dovedite prin umor fin și nuanțarea personajelor de către Răzvan Vasilescu (*Tânărul domn*) ori de Alexandru Repan (*Soțul*). Cu toate că spectacolul demarează greu – dată fiind ușoara platitudine ce plutește asupra primelor scene, mai puțin reușite interpretativ de Alexandru Jitea, Ilinca Goia și, mai ales, de Cerasela Iosifescu care, în rolul *Fetei în casă,* nu a reușit să-i dea măcar o linie primară, stând minute în șir pe scenă fără să aibă vreo atitudine față de situația în care i se află personajul – plăcerea pe care ți-o oferă vizionarea acestei premiere este reală.

Parte din acest merit se datorează scenografiei și muzicii, Diana Ruxandra Ion fiind cea care semnează costumele și decorul, iar Felix Alexa regia și ilustrația muzicală.



Ada NAVROT și
Răzvan VASILESCU

Teatrul Notarra, București – Hora iubirii **de Arthur Schnitzler. Traducerea: Dan Stoica. Regia și ilustrația muzicală: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Consultant scene de dans: Florin Fieroiu. Cu: Ilinca Goia, Alexandru Jitea, Cerasela Iosifescu, Răzvan Vasilescu, Ada Navrot, Alexandru Repan, Ioana Calotă, Dragoș Bucur, Dana Dogaru, Valeriu Preda. Data premierei: 1 februarie 2002.**

Antoaneta IORDACHE

Un rever la Shepard

Trec precum norii – unul pe lângă altul –, textul lui Shepard și spectacolul Adei Lupu. Era aproape previzibil să nu se întâlnească: deoarece piesa aceasta cuprinde situații din categoria *cumplitului*, situații de viață „reală" și psihologii ajunse la deznădejde. Shepard intră violent în iadul a două familiii așa-zis onorabile, se mișcă deloc sentimental, decopertează cu dexteritate de chirurg nodulii psihotici. Biografia regizorală a Adei Lupu s-a apropiat puțin prea repede un astfel de text dur, un text ce aduce, cum s-a mai sugerat, *o furtună de grave interogații, în vitrina de sticlă a modului de viață american*. Cine sunt oamenii ăștia?! De unde vin? Cât vor mai coborî? Ce iau cu ei în căderea lor vânătă și încurcată? Regizoarea e prea tânără să ne spună. Spectacolul pune, de la început, personajele într-o stare de agitație zgomotoasă și evidentă – iar agitația aceasta nu e o „cheie" bună pentru text, nu reliefează drama personajelor, ci face personajele să se comporte dezarticulat, obositor de zgomotos. O percepție de „medic stagiar" despre coșmarurile personajelor cu metastază, un discurs regizoral ordonat de idei teoretice europene – cum ar fi *criza de identitate* – se află de o parte a ecuației. De cealaltă parte e Shepard, un dramaturg ridat, rutinat, premiat pentru *Paradisul sângeros* dezvăluit sub glazura poncifelor. Sigur că e și o poetică a demersului lui Shepard, în text și în subtext; dar cu poeticile auctoriale ne ducem mult prea departe, dacă spectacolul nu impune, el însuși, un plan de viziune poetică.

Sunt momente, în scenele dinspre final, cu Emil Hossu și Catrinel Dumitrescu la rampă, când ai senzația că, totuși, în „Capcana Shepard" se poate „arunca" o minge capabilă să puncteze. Astfel, premiera aceasta e o victorie a textului, în contra unui nor cumulus. Orice ar face, norul cumulus semnalează timp frumos: *A Lie of the Mind..*

Teatrul „Nottara" – Minciuna din mine, **de Sam Shepard. Traducerea textului și regia: Ada Lupu. Scenografia: Vittorio Holtier. Muzica originală: Mircea Octavian. Distribuția: Emil Hossu, Catrinel Dumitrescu, Ruxandra Sreteanu, Rareș Stoica, Dragoș Bucur, Dorina Maria Hărănguș, Gabriel Răuță, Gabriela Crișu. Data premierei: 14 martie 2002.**

Emil HOSSU

Lucruri care curg...

1. Existența personajelor lui Vișniec este, întotdeauna, presată de tensiuni enigmatice. Textul nu le clarifică, doar le ajută să decurgă una din cealaltă – și să se multiplice. Cât timp dramaturgia aceasta a fost citită în „cheie aluzivă", enigma remanentă a personajelor părea efectul simplu al imposibilității autorului de a exprima liber. Reluarea scenică a pieselor, repetat, după '89, duce interpretarea înspre zone ce nu mai au nici un fel de legătură cu soluțiile comode de descifrare. Încă nu e foarte cert profitul dramaturgiei lui Matei Vișniec de pe urma întâlnirii textelor lui cu o generație de regizori și de actori ce deja a „uitat" sistemul „de referință". Certă e, însă, capacitatea acestei dramaturgii de a se lăsa *modulată* pe tiparele de pretenții și preocupări ale creatorilor de spectacol foarte tineri. Mai iute decât comentatorii, scena dezvăluie valența de profunzime a dramaturgiei lui Vișniec: *enigma remanentă a personajelor – enigmă existențială, filosofică, metafizică...*

Între concret și metafizic se mișcă, destul de relaxat și de convingător, reprezentația Anei Mărgineanu și a celor trei actori ai ei. Într-un spațiu cum e cel de la „Green Hours", practic un culoar între două rânduri de mese de bar, spațiu ce-și are farmecul lui evident, dar care și limitează posibilitățile de teatralizare recurente. Mâna regizorală e discretă, dar vizibilă. Cel mai bun lucru pe care îl face regizoarea este să evite „să vadă" personaje-simbol, ori situații-teoretice, în textul lui Vișniec (lucru pe care actrița ei nu-l reușește, de pildă). Lucrul cel mai surprinzător al reprezentației l-am numit, deja, ca o trecere fină de la concret la metafizic. Ca de la sine, cu mijloace relativ precare. Dar să nu ne grăbim. S-o așteptăm pe Ana Mărgineanu cu un nou spectacol, înainte de a spune ce fel de regizor vom avea, cu numele ei.

2. O creație sui-generis ocazională, dar care funcționează, în mod straniu, e Teatrul Valah, din Giurgiu. Ar merita, cândva, detaliată povestea acestei instituții culturale. Foarte aproape de București (aproximativ o oră de mers cu mașina), în cofrajul unui edificiu de casă de cultură oarecare, Teatrul Valah nu are nici carte de vizită, nici proiecte – pe măsura denumirii – deocamdată. Teatrul lucrează, în momentul de față, cu niște regizori ce nu-și pun deloc problema teatrului, ci-și pun strict problema lor imediată, așa încât teatrul acesta nu are profil.

Probabil că nici autoritățile locale nu au o idee limpede despre teatrul cu care „s-au ales", de la o vreme. Probabil, Teatrul Valah din Giurgiu este un fel de drob de sare pe polița Casei de Cultură din centrul localității.

Scena are câțiva metri pătrați, la Giurgiu. Cu o canapea și două fotolii mici, ai ocupat-o total. Dacă eliminăm din discuție toate inconvenientele pe care ni le putem imagina (promovarea precară, regizori „ieftini" etc.), vom fi, totuși, prezenți la premierele Teatrului Valah. Poate se întâmplă ceva, poate se mișcă ceva. Deocamdată, sensul este reprezentat de actori. Se joacă o piesă bulevardieră cunoscută, o piesă care circulă prin repertorii; ce ne interesează este că piesa dă motivație de exprimare scenică unor actori aproape uitați: Liviu Rus și Anca Alecsandra. Plăcerea lor de joc surmontează toate dificultățile.

Teatrul LUNI de la „Green Hours" – Deșeuri **(adaptare după *Teatrul descompus),* de Matei Vișniec. Regia: Ana Margineanu (studentă UNATC, clasa Liudmila Szekely Anton). Scenografia: Radu Grigore. Distribuția: Isabela Neamțu, Ciprian Nicolăiasa, Cosmin Seleși.**

Teatrul Valah – Giurgiu – Vecina de alături, **de Pierre Chesnot. Regia: Emil Gaju. Scenografia: Olimpia Damian. Distribuția: Anca Alecsandra, Liviu Rus.**

Doina PAPP

Dramaturgia altora

După 1989, când teatrele s-au repezit să monteze autori străini prohibiți înainte, când sastiseala la adresa piesei originale, compromisă prin festivism – tot înainte – a determinat un dezinteres de moment față de aceasta (cu atât mai mult cu cât presupusa literatură de sertar se lăsa așteptată) parcă mai înțelegeam ceva. Timpul trece însă și „deschiderile noastre europene" în materie de dramaturgie practicate cam la întâmplare au tendința să creeze dezechilibre regretabile în alcătuirea repertoriului teatrelor. Piesa originaiă atâta câtă este e respinsă cel mai adesea din oficiu (N-are succes domne'!) în vreme ce texte de aiurea, tot atâtea câte sunt sau nimeresc prin sertarele noastre sunt preferate. Cu excepția unor zone în care traducători și critici preocupați cu sistemă au rolul cuvenit de îndrumători (vezi teatrul german unde operează cu competență Victor Scoradeț) peisajul teatrului contemporan pe care-l putem privi de dincolo de rampă e neconcludent. Fac aceste observații pentru a sesiza că ideea valoroasă în principiu a Teatrului Odeon de a dedica un program întreg acestui fenomen a apărut pe fondul unei probleme deja existente îndemnându-ne la multă circumspecție. Cu atât mai mult cu cât, în deplină libertate, aceste piese din teatrul actual al lumii sunt selectate pentru acest proiect de tineri regizori, exprimând cu alte cuvinte gustul și interesul celei mai tinere generații. Nu ne grăbim să tragem concluzii după doar două spectacole, unul deconcertant (*Genocid, sau ficatul meu e fără rost* de Schwab și altul doar surprinzător (*Marisol*), dar nu putem să nu ne întrebăm la ce ofertă au avut acces tinerii noștri colegi, regizori, ca să ne explicăm alegerea.

Marisol de Jose Rivera, născut la Porto Rico în 1955, autor cu o carieră internațională impresionantă când e citită într-o biografie, e promoționat, iată, de chiar regizorul spectacolului, care a și tradus piesa. Interesul său mai vechi pentru titeratura sud-americanilor este explicat prin calitatea vitală excepțională a acestui spațiu spiritual care infuzează o literatură pe măsură. Obsesia sudului solar, nu și deșertic animă și eroina piesei, tânăra *Marisol,* rătăcită însă, vai, tot prin putredul Nord (la New York), care era muribund și pe vremea comuniștilor în piesele jucate uneori cu jubilație la adresa capitalismului, inuman, pe malurile Dîmboviței. Ca și caietul-program original, plin de toate relele care-au migrat în lume dinspre acolo de la droguri la crime, textul sud-americanului proiectează o atmosferă de „sfârșit de lume". De la violență la sex, devieri religioase și probleme sociale, nimic nu lipsește din acest panopticum imaginat de autor după principiul fragmentarist care e și al vieții noastre moderne. Tăietura abruptă, cinematografică e și ea un atribut al modernității de pe urma căreia teatrul nu are decât de profitat când procedeul nu duce la disiparea stărilor și deci a emoției. De poveste nu mai poate fi vorba, căci provocarea acestui tip de scriitură e adesea tocmai aceasta: reconstituirea din segmente a întregului cu satisfacția descoperirii că pe ici, pe colo, trebuie să contribuie fiecare cu imaginația sa. Iată un bun motiv pentru un regizor să prefere acest fel de scriere care dacă mai conține și o încărcătură de patos, senzația unor adevăruri dureroase, devine ideal pentru asocierea la un demers ideologic pe măsură. Este și cazul mariajului dintre tânărul Alexandru Berceanu și *Marisol,* piesa pe care a adus-o în atenția noastră la Teatrul Odeon. El ține bine în mână *puzzle*-ul și se mișcă dezinvolt prin spațiile atât de talentat sugerate de scenografă (Ina Isbășescu, un

nume care se reține), fie că sunt metafizice, fie intens citadine sau underground. *Marisol* – Crina Mureșan devine repede un personaj îndrăgit, prin jocul atașant al interpretei, dar și prin „sarcinile" pe care i ie dă regizorul. Trece cu spaimă dar și cu curiozitate printr-un vagabondaj luxuriant, fiind tot mai implicată în destinul ce se compune la vedere. Între confruntarea cu îngerul care-și leapădă aripile devenind geniul rău al acestui univers degradat și orbecăiala printr-un viitor în care se întâlnește cu propria-i imagine avertizatoare, actrița descoperă personajul cu o tandrețe deschisă poeziei, cu rezerva cuvenită față de experiențele violente din viața acestuia precum iubirea pentru *Lenny,* o creatură de foarte multe ori în afara speței. Crina Mureșan, o actriță cu resurse de sensibilitate încă neexploatate, este în acest spectacol un partener creativ pentru regizorul care mizează de altfel pe implicarea sa.

Un înger inspirat din superproducțiile americane de gen care are menirea să aducă în piesă cea mai gravă amenințare, golind cerul și de ultima speranță, își, găsește în Cătălina Mustață imaginea adecvată, actrița trecând apoi cu ușurință răceala și cinismul enunțate în această apariție în personajele în care se întrupează pentru a ilustra cotidianul diabolizat.

Revelația spectacolutui este însă fără-ndoială Șerban Ionescu, într-o formă de zile mari, al cărui simț ludic revenit la pofta de joc contaminează starea de carnaval negru a reprezentației. Grotescul cu substrat liric din interpretarea pe care o dă el ciudatului vagabond pus să ilustreze în final alienarea biologicului (*Lenny* devine omul care-și caută pielea, *Lenny* e gravidă, *Lenny* naște) dar și umorul pedant cu care maimuțărește situații și personaje din anturajul eroinei, sunt doar câteva din elementele prin care actorul sugerează resorturile de metamorfozare ale personajului, un fel de arlechino, de cameleon al vremurilor rele pe care le evocă piesa. Liana Mărgineanu, cu al său inconfundabil timbru dramatic dar și cu o disponibilitate vizibilă față de ineditul propunerii, se dovedește aceeași actriță serioasă, creatoare de tipuri, pe care din păcate o vedem atât de rar. Unica ei scenă e ca un dans macabru în care, ca o ursitoare sinistră, *Femeia în haină de blană* îi luminează cu bricheta eroinei drumul spre o altă vîrstă.

Cu acești actori minunați care, spre cinstea lor, l-au urmat pe tânărul regizor în demersul său, spectacolul se dezvăluie bogat, viu, colorat și nu în ultimul rând înfiorat. Firul lui rămâne cel poetic – căutarea istovitoare a direcției, aici Sudul, căci în resursele energetice solare ale sudului speră eroina să-și afle renașterea; în confruntare cu încercările la care e supusă „fetița din poveste", reprezentate din păcate de aceeași recuzită fanată a unui secol trecut și el. Problema e cât mai putem crede în acest război de butaforie din care nu lipsește nici spectrul nazismului (temă aleatorie în piesă) de care se tem, iată, și portoricanii lui Jose Rivera. Nici tânărul regizor nu scapă de clișee când construiește acel final apoteotic, cu un glob pământesc coborât de la podul scenei după o evoluție ceva mai iconoclastă a spectacolului său care-și pune cu adevărat probleme cruciale. Citez din caietul-program: „Cea mai mare pagubă pe care amenințarea prin arme nucleare o pricinuiește deja și o va pricinui omenirii și în viitor, chiar în cel mai favorabil caz constă în aceea că ea duce la crearea unei atmosfere de sfârșit al lumii. Fenomenele unei tendințe infantile și iresponsabile de satisfacere imediată a unor dorințe primitive și cele ale unei incapacități corespunzătoare de a resimți vreo responsabilitate cu privire la ceva aflat în viitorul îndepărtat se găsesc cu siguranță în corelație cu faptul că, în mod inconștient, la baza tuturor deciziilor stă întrebarea tematoare și îngrijorată cât timp va mai exista lumea (Konrad Lorentz – cele opt păcate capitale ale lumii)." Ați văzut că am dreptate!

Liviu ORNEA

Ilustrație de text

Un bărbat cu o pușcă de vânătoare în spate merge singur, iarna, pe un drum. Un scriitor îl vede, scena îi inspiră un poem despre singurătate. Bărbatul citește întâmplător poemul, se recunoaște în el și îi scrie poetului, se explică. Alătură scrisorii sale alte trei, primite de la trei femei. Scrisorile recompun viața a patru oameni: bărbatul cu pușca, soția lui, amanta lui care este chiar verișoara soției, fiica amantei. O poveste de dragoste, multă minciună, vieți chinuite, ascunzișuri, complicații și subtilități orientale, destine. Pe care fiecare dintre cele trei femei, la sfârșit, când află ce era de aflat, și le asumă: amanta se sinucide, fiica ei pleacă vrând să rupă cu trecutul, soția pleacă de asemenea. Bărbatul cu pușca rămâne singur. Acesta este rezumatul romanului *Pușca de vânătoare* de Yasushi Inoue.

N-am citit romanul, am văzut spectacolul omonim al Lianei Ceterchi. Am stat de vorbă cu cineva care citise cartea, am discutat amănunte și am făcut figură perfect onorabilă, era ca și când aș fi citit. Am asistat la lectura unui roman, agrementată cu un pic de muzică, mișcare, costume și obiecte japoneze pentru atmosferă. Din păcate, nici costumele, nici decorul nu par a servi spectacolul, rămân la stadiul de „decorațiuni interioare", ba chiar distrag, supărător, atenția spectatorului. Păcat, pentru că, evident, autoarea s-a documentat, a vrut să facă un spectacol autentic japonez. Totuși, oamenii aceștia au o altă sensibilitate decât cea europeană, gândesc altfel, au alte repere. În spectacolul Lianei Ceterchi, doar scenografia și costumele sunt japoneze. E prea puțin.

Bărbatul cu pușca nu apare. Despre el, povestește, la început, scriitorul. Claudiu Istodor este impecabil, dozează perfect energia și vocea, poemul pe care îl spune e unul dintre cele mai frumoase momente ale spectacolului. Dar tensiunea la care reușește el să ajungă contrastează violent și dezamăgitor cu momentul următor, scrisoarea fiicei amantei. Simona Mihăescu este foarte departe de rol, de atmosferă, glasul îi sună spart, neplăcut, nu convinge nicicum. Și este, de asemenea, dezavantajată de comparația inevitabilă cu Rodica Negrea, cea care susține scena a treia, scrisoarea soției. Rodica Negrea este, alături de Claudiu Istodor, cea care reușește să salveze ceva din spectacol, este o bucurie să o vezi și auzi. inteligentă, reținută, cu un control perfect al vocii și gestului, captează toată atenția de la prima intrare și e cea mai bună dovadă că, în acest spectacol, recuzita mai mult încurcă. Ultima scrisoare, a amantei, e jucată de Irina Movilă. În general corect, dar și cu unele stridențe.

Totuși, lipsurile cele mai mari ale spectacolului sunt la nivelul regiei, nu al jocului actorilor. Atunci când scenografia, decorul sau muzica nu sunt doar detalii fără funcție precisă, ele comentează tautologic textul. Aproape nimic din gesturile (cele care par indicate de regie) ale actorilor nu spune mai mult sau altceva decât textul (singura excepție ar putea fi ceremonia ceaiului schițată de Irina Movilă în final). Dar ceea ce lipsește cu desăvârșire din spectacolul Lianei Ceterchi este relația dintre personaje. Cei patru nu comunică deloc, afară de o scenă în care Irina Movilă și Rodica Negrea sunt puse față în față, dar și acolo fiecare își spune partea, monologând. Regizoarea nu a vrut – curioasă opțiune! – sau nu a reușit să găsească prilejuri de a intersecta poveștile. Iar rezultatul este lipsa completă a tensiunii dramatice. Am revăzut de curând, la televizor, mai vechiul spectacol al Cătălinei Buzoianu cu *Teatrul descompus*. Și acolo sunt patru personaje care au povești separate, dar există atingeri, există relații, energii care se transmit. Aici nu. Palidă ilustrație de text.

Alexa VISARION

Simplu și cuceritor, șocant și duios...

Literatura dramatică contemporană își caută cu îndărătnicie indentitatea. Orgoliile creatoare năduşesc în eforturi epuizante, de multe ori sterile, de a impune direcții de real interes în traseul dramaturgic. „Totul s-a spus deja. Nu mai există nimic nou despre care să scrii – aceleași fapte, aceleași minciuni, aceleași iubiri, aceeași tragedie și aceeași bucurie. Dar poți să scrii despre ele într-un fel nou, în felul tău". (Eugene O'Neill)

Eve Ensler este o voce distinctă în teatrul american actual. Autoarea *Monoloagelor vaginului,* câștigătoare a Premiului Obie cu acest text, a fondat o mișcare mondială de luptă împotriva violenței asupra femeilor – „V–Day". „Fără birocrație, fără ierarhizări, dar cu multă dragoste și cu mult simț al umorului" (Jane Fonda), „V-Đay" este un catalizator care promovează evenimente creative pentru a revigora spiritul antiviolență și sensibilizarea opiniei publice internaționale față de agresiunea sexuală, mutilarea genitală, viol și incest. Din 1998 și până astăzi, organizația s-a răspândit din Statele Unite în întreaga lume, având peste 800 de comunități de eficientă acțiune, ce impun o nouă viziune asupra femeilor, feminității și sexualității.

Director artistic al acesti instituții non-profit, care colectează fonduri distribuite apoi către organizatori și programe din întreaga lume, ce militează pentru stoparea violenței, pentru siguranța și libertatea deplină a femeii: Eve Ensler. Actriță și scriitoare acum consacrată, a explorat cu pasiune și finețe analitică universul stresant și ambiguu al femeii contemporane.

Monoloagele vaginului este o piesă-eveniment în contextul realității americane dintre milenii, a cărei frenezie violentă o impune cu profundă eficiență spirituală în perimetrul uman al întregii lumi.

Șocul textului provine cu precădere din francheţea spovedaniei, din excentricitatea penetrării prin implozie a detaliului frust, din inocența pervertită în clișee și tabuuri de o civilizație ce mistifică barbaria în reguli și conduite morale gelationoase.

Text incisiv, rafinat, îmbibat cu poezie autentică, simplă, emoționantă, piesa *Monoloagele vaginului* își amplifică prin umor și virtuozitate histrionică tendința cathartică pentru care a fost creat.

La Madison Square Garden, în New York, 70 de stele de film, teatru și televiziune, printre care Susan Sarandon, Whoopi Goldberg sau Glenn Close, au întrupat cu aplomb ironic și frenezie spirituală această piesă controversată, dar, cu siguranță, de vibrantă autenticitate, ce sfidează prejudecățile și conservatorismul degradant al unei morale cangrenate de septicemia nepăsării.

Scenariul dramatic al Evei Ensler este de structură postmodernă și își asumă deliberat libertăți de construcție ce agresează substanța mimetică a dramaturgiei tradiționale. *Monoloagele vaginului* reconstituie, prin forarea densității structurii feminine, mărturiile șocante, dramatice, inedite, tulburătoare, agresive, perverse, ilare, pe care prin har și tandrețe Eva Ensler le-a provocat unor partenere de dialog trăite în viața atât de seducătoare, fantastică și de atâtea ori jalnică a prezentului nostru supercivilizat.

Premiera românească a piesei este cu siguranță o reușită prin cel puțin trei dimensiuni distincte. Curajul și pasiunea de a o prezenta publicului, așa cum a fost scrisă. Valoarea spectaculară a reprezentației este marcată de acuratețea descifrării sensurilor echivoce existente în text, de bunul-gust al interpretării actoricești, de calitatea umorului ce vizualizează expresiile incendiare, de surprinzătoarea reflexivitate conceptuală ce aureolează militantismul declarat al autoarei. Alina Nelega a găsit expresia adecvată a traducerii piesei în românește și a construit un

spectacol în care regia sa e subtil consubstanțială mesjului feminist. Debutul scenografic al Alinei Herescu o impune încă de pe acum ca pe o certitudine în familia atât de sărăcită a tinerilor scenografi. Reușita premierei naționale a *Monoloagelor vaginului* de Eve Ensler este certificată și de atitudinea artistică angajată ferm într-o misiune nobilă, necesară, de amplă rezonanță civică.

Simplu și cuceritor, șocant și duios, rafinat și buff, spectacolul interpretat cu devoțiune și profesionalitate de Monica Ristea-Horga, Roxana Marian și Elena Purea, frânează de multe ori direcția violentă a textului, învăluind-o într-o strategică plasticitate aparent inofensivă, transformând de multe ori violentarea și agresivitatea năprasnică în mângâiere teatrală. Aclimatizat la pudoarea unui public „cultivat" și „cunoscător", regia a tocit cu finețe lama de oțel a bisturiului, eliberând cu farmec și talent drumul spre înțelegere. Mutarea accentelor nu alterează în nici un fel calitatea piesei, nici ținuta ei precisă, declarat educativă și civică, potențând însă artisticitatea celor 11 monoloage atât de radicale prin expresia lor nudă. *„Monoloagele vaginului* este o veritabilă odă a sexului cald, echivoc, afectiv, prietenos, pasionat. Singurii inamici sunt misoginismul, rușinea sexuală și violența sexuală" – („The Nation", 5 martie 2001).

Teatrul „Ariel" Târgu-Mureș. – Monoloagele vaginului **de Eve Ensler. Regia: Alina Nelega-Cadariu. Scenografia: Alina Herescu. Cu: Monica Ristea-Horga, Roxana Marian, Elena Purea.**

Claudia LIPAN

Veacul de singurătate

Aleasă de Theo Herghelegiu pentru spectacolul *Premiera* de la Teatrul ACT, tema piesei lui John Cromwell nu are nimic ieșit din comun. Este povestea actriței *Fanny Ellis*, trecută de prima tinerețe, distribuită, după mulți ani de absență, în rolul *Arkadinei* din *Pescărușul* lui Cehov. Toată desfășurarea acțiunii se bazează pe clipele de trac dinaintea primei reprezentații. Așteptând intrarea în scenă, *Actrița* își istorisește viața, cu interes precipitat, în fața *Cabinierei*. Înainte de spectacol, un netrebnic de critic i-a trimis o sticlă de whisky care îi dă peste cap toate planurile. Vechea patimă îi stârnește revolta, o îndeamnă să înceapă un minirecital de culise, unde replicile se poartă imaginar. Prezența băuturii trebuie simțită – doar astfel seara va fi un adevărat succes. Se scot la iveală frustrări personale din pricina ultimei interprete a rolului din Cehov, care a jucat acceptabil, dar de fapt nu avea dăruire, nu avea talent, nu avea platfus, nu avea nimic... Se adaugă imaginea unui actor neciopliț, în rolul lui *Trigorin*, a cărui prezență scenică o deranjează, a cărui personalitate lipsește cu desăvârșire, care își caută carisma în lumina reflectoarelor, când singura lumină scenică favorabilă pentru el ar fi bezna totală... Se adaugă amintirea lui *Herbert George*, un soț plin de ifose, pretins slujitor al artei, cu succes la pleiada aristrocratică a vremii. Treptat, pe măsură ce se sfârșesc puținele minute înainte de întâlnirea cu publicul, patima băuturii devine un laitmotiv fără influență, răbdarea *Cabinierei* se transformă într-un dialog mut, încurajând trecerea firească, emoționantă, cathartică a încă unei seri de teatru.

Cele două interprete se completează reciproc, deși li se cere o prestație diferită. Clara Flores este arțăgoasă, sarcastică, îndurerată, umană în rolul *Actriței* care este convinsă că *Hamlet* s-a apucat de băutură când a descoperit ceva putred. Dana Voicu este aspră dar comică în asprimea ei, stă la pândă și sancționează eșecul celuilalt personaj cu replici scurte, moralizatoare.

Urmărind-o pe Clara Flores în rolul *Fanny Ellis,* am avut ciudata senzație că interpretează rolul tuturor actorilor ajunși la o replică finală, cu o convingere uluitoare (imposibil de schimbat) că pot merge mai departe, că

plutește în ei o prospețime permanentă care le dă putere și frumusețe interioară, talent și inspirație, tot ce au nevoie pentru ca lucrurile să nu se oprească. Din orice punct să o poată lua de la capăt, să joace „cu nerv", cum ar spune *Fanny Ellis* și cu sfințenie, cum ar dori *Cabiniera*. Singurătatea actorului când simte că nu mai este dorit, testul acestui dezechilibru prin re-cunoașterea publicului ca o mare întâlnire, pregătită înlăuntrul sufletului, iată ce ne propune Theo Herghelegiu. Și aproape că prezența Danei Voicu în rolul *Cabinierei* a fost singurul prilej pentru cei din sală să râdă copios și să aplaude. În rest, a fost o mare tăcere. A unor oameni care așteptau să vadă lucruri și să cunoască actorii. Oameni care pot sparge veacul de singurătate ce zace în fiecare actor.

Teatrul ACT – Premiera **de John Cromwell. Regia: Theodora Herghelegiu. Cu: Clara Flores, Dana Voicu, Bogdan Rădulescu. Data premierei: 23 februarie 2001.**

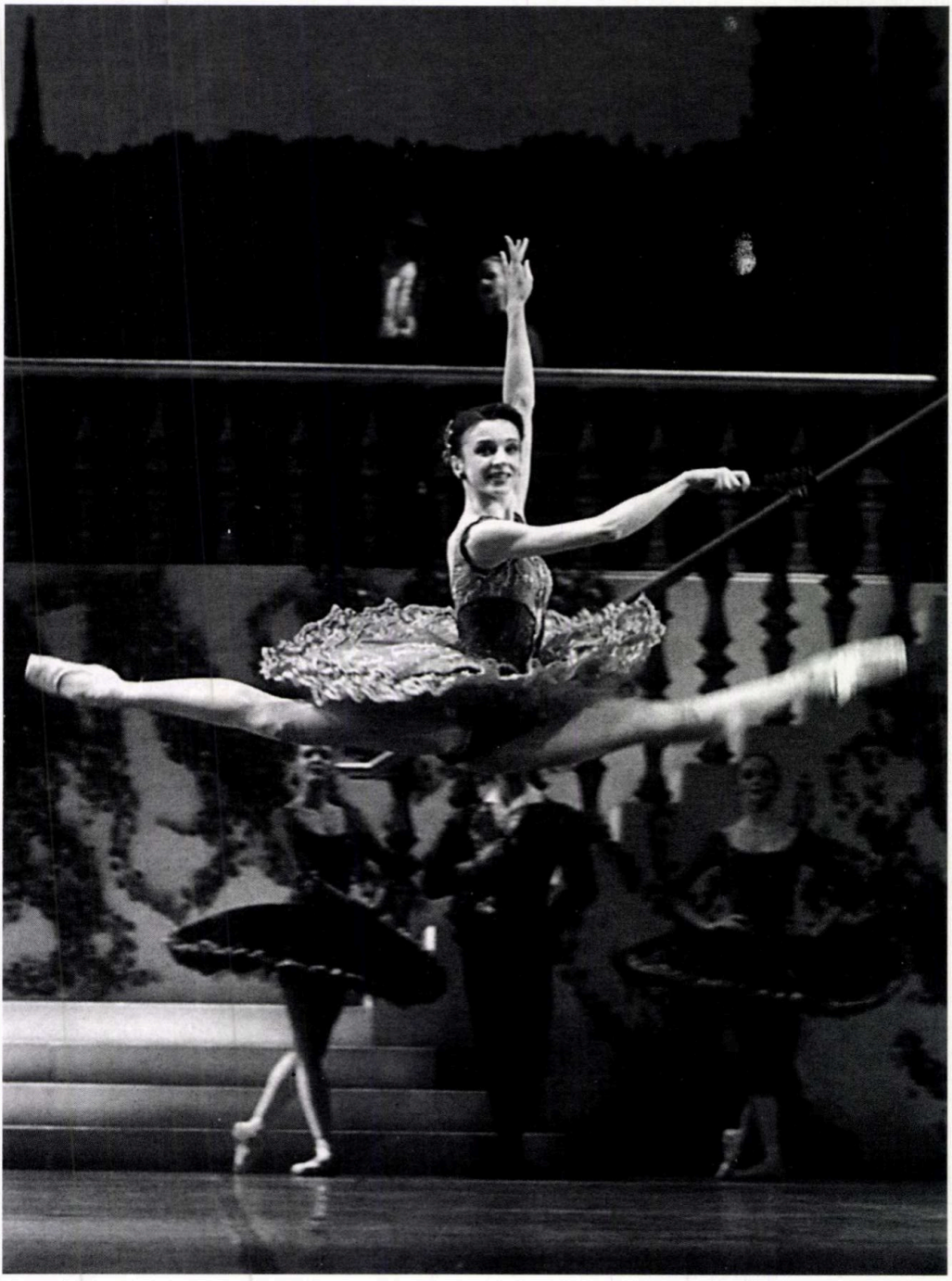
Goana după fluturi

Se făcea că orice tramvai 26 era o casă plină de oameni. Iar oamenii... cu povestea lor. Un bunic, o mătușă, mama, nepotul, sora, Mița etc. O familie cu renume, adăpostită într-un depou cu spectatori, la ușa căruia mai așteaptă, încă, un controlor de bilete. Bunicul are 83 de ani și pare interesat de manechine. Azilul în care a fost internat îi înăbușă spaimele, întrebările; zborul din acest cuib de cuci este anulat de infirmierele pline de zel care măsoară tensiunea pacienților-spectatori, iau pulsul, verifică reflexele. Salonul (bunicului, presupun eu, cu toate că acesta, între timp, a ieșit din scenă) este, până la urmă, un loc în care toată lumea se simte bine: spectatorii își iau rolul în serios, scapă de eventualele suferințe fizice și trec cu bine de proba medicală. Mătușa s-a căsătorit de trei ori, iar nepotul îi reneagă calitatea de soție fidelă. Justificarea ei, într-un proces straniu, în notă kafkiană, nu rezolvă acuzațiile care i se aduc. Gestul unui spectator, însă, de a-i oferi flori, o măgulește și răscolește motivațiile unei femei pasionale. Mama are veleități de artistă, este grijulie și prinsă în febra gospodinelor – păstrează zahărul ca să îndulcească oalele cu lapte. Amintirea ei este surprinsă în clipe de mari emoții: nunta cu un soț ciudat (poate cu inimă largă), venirea pe lume a primului copil (înghesuit în ciocul unei berze), convingerea că, atunci când acest copil va îmbătrâni, ea va fi din nou tânără... Nepotul deapănă fericit imagini despre bunici, cărora le-a prins câțiva fluturi într-o punguță.

O casă cu un singur personaj, autorul jurnalului de familie, scriitorul nouăzecist Cristian Popescu. Silvia Codreanu descurcă poveștile întortocheate ale familiei în sala Teatrului Foarte Mic din București. Fie că este un pensionar onest, inteligent și fără vicii, fie că este o țigancă cu ochi sticloși care dă replici din Caragiale, fie că este asistenta care împarte eugenii pacienților, actrița reușește să lege un text dificil într-un discurs coerent, întrerupt doar de secvențele de trecere de la un personaj la altul. Secvențe care trebuie să explice într-un fel teama de paralizie a sufletului închis în trup ca într-o colivie, în imposibilitatea de a se mișca, de a respira; handicap ce obligă personajele să se transforme în fluturii prinși de nepot într-o pungă. Un motiv prea puțin suficient, însă, pentru autor de a eclipsa normalitatea firească a vieții și exercițiul omului de a se elibera din deznădejdea lui stufoasă, de a-și recupera inocența, libertatea, valoarea. Drept inalienabil!

Theatrum Mundi – Te aștept în orice tramvai 26 **de Cristian Popescu. Regia: Silvia Codreanu. Cu: Silvia Codreanu, Cristian Moțiu, Gabriela Ceciul, Iby Costin, Florin Vișan, Dănuț Matei. Data premierei: 3 martie 2002.**

NOI, ÎN LUME



Doina MODOLA

O mare balerină: SIMONA NOJA

Cariera Simonei Noja a început la Cluj, ca prim-balerină a Operei Române, la absolvirea liceului de coregrafie (1986). A debutat ca balerină clasică, formată sub direcția Larissei Șorban și a lui Vasile Solomon, și a păstrat de-a lungul carierei acest stil al performanței, grației și victoriei asupra greutății ca una dintre coorodonatele majore ale evoluției ei. În acești ani a creat roluri în marile balete ale repertoriului clasic: *Lacul lebedelor, Don Quijote, Giselle, Coppelia*, cărora ulterior, când evolua pe marile scene din Düsseldorf, Frankfurt, Berlin, Viena, le-a adăugat *Frumoasa din pădurea adormită, Bayadera, Raymonda, Spărgătorul de nuci* (cu acesta din urmă împlinind faimoasa trilogie a lui P. Ceaikovski), *Corsarul, Paquita, La Sylphide.*

Participarea în 1990 la cea de-a patra ediție a Concursului de balet de la Jackson, Mississippi, S.U.A., i-a adus balerinei clasice nu numai o confirmare internațională de prestigiu (medalia de argint), ci și debutul unei strălucite cariere pe marile scene ale lumii. După ce a dansat ca invitată în S.U.A. (Atlanta), Stockholm (Teatrul Regal Suedez), Opera din Basel, din 1991 (pînă în 1995) a fost prim-balerină la Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg, sub conducerea coregrafului Heinz Spoerli, care se afla în juriul concursului de la Jackson, în 1990. Aici Simona Noja se familiarizează, sub conducerea reputatului maestru, cu repertoriul neoclasic și modern. Dintr-o balerină pur clasică, devine un prototip al dansului contemporan.

Dansează ca invitată la Frankfurter Balett, Teatrul Regal Suedez, Opera de Stat Croată (Zagreb), Bolșoi Teatr și Helsinki Oopera. Din 1995 pînă în 1997, cu o uriașă forță de muncă, dansează concomitent la Staatsoper Wien (de luni pînă vineri) și Deutsche Oper Berlin (de vineri pînă duminică) în repertoriile celor mai diferite opere, care implică o mare putere de asimilare și concentrare. Douăsprezece premiere în prima stagiune îmbogățesc substanțial repertoriul Simonei Noja. Din 1997, optează pentru calitatea de prim-balerină a Operei din Viena unde, în răstimpul a cinci stagiuni, adaugă treizeci și trei de roluri noi, dintre care douăsprezece create anume pentru ea. Are ca parteneri staruri internaționale, ca Manuel Legris (de la Opera din Paris), Vladimir Malakhov (de la Opera din Viena), Giuseppe Piccone (de la American Ballet Theatre), Roberto Bolle (de la Opera Scala din Milano).

Recunoscută ca o balerină de primă mărime, e invitată nu numai în spațiul germanic (la Bayerisches Staatsbalett, Staatstheater Hannover, Stuttgarter Balett), ci și pe alte continente, în Asia, la Opera din Seul, în America de Sud, la Teatro Colon–Buenos Aires (unde creează rolul Esmeraldei în baletul *Nôtre-Dame de Paris,* realizat după coregrafia lui Roland Petit), și Teatro Municipal Santiago de Chile (*Corsarul* în 2001), în America de Nord, la Festivalul de la Miami.

Prestigioasa revistă de dans din Italia *Danza & Danza* îi acordă Premiul pentru „cea mai bună interpretă a stagiunii 2000–2001".

Repertoriul ei neoclasic și contemporan cuprinde spectacole realizate în coregrafia unor mari creatori contemporani: John Cranko (*Romeo și Julieta, Cântecul pământului*), Mac Millan (*Manon),* Renato Zanella *(Mata Hari, Sacre, Movements, Cenușăreasa, Alles Walzer, Bolero, Beethoven Opus 73, Thin air, Amade, Duo Concertante, Love Beyond),* Neumeier (*Visul unei nopți de vară),* Heinz Spoerli (*Pasărea de foc, Goldberg Variationen, Verklärte Nacht),* Nils Christe (*Before Nightfall),* Ray Barra (*Schneekönigin),* William Forsythe (*In the Middle... Somewhat Elevated).* Dar și balete de Balanchine (*Temă și variațiuni, Apollo, Tchaikovski pas de deux, Violin Concerto*) și Roland Petit (*Carmen, Les Intermittences du Coeur, Nôtre-Dame de Paris*).

La 25 ianuarie 2002, Centrul Cultural Român de la Viena i-a dedicat o serată: *Simona Noja – misterul succesului sau Totul mai presus de argintiu*, unde în prezența unor mari personalități ale vieții artistice din capitala Austriei, creatori și critici, care au vorbit despre arta ei, și a unui numeros public de admiratori, ce făceau sala neîncăpătoare, a avut loc celebrarea acestei excepționale balerine. O serată, în care s-a derulat un film cu imagini din spectacole, s-a vizionat expoziția cu fotografii din creații ale sale (expuse permanent la Opera din Viena), a avut loc un dialog cu publicul, sărbătorita citind reflecții despre dans.

Ceea ce singularizează talentul Simonei Noja este forța spirituală, care înnobilează, inteligența, cultura, performanța, neobișnuitele date fizice. Prin forță spirituală Simona Noja ajunge la o prodigioasă capacitate de expresie și transcendere, care întrupează esența și o degajă felurit, atingând *fizic* privitorii, învăluindu-i. Gândul materializat în mișcare capătă substanțialitate dinamică, existență în sine. El prinde acea zonă a inexprimabilului în cuvinte, pentru care numai *gestul* (uneori numai schița sau intenția lui) poate crea o revelație. Pentru care doar *simțirea* poate deștepta înțelesul. Sau măcar o deschidere spre el.

Balerină de înaltă clasă, perfect stăpână pe mijloacele sale, ea este înclinată spre problematizare. Neliniștea interogației o îndreaptă spre marile repere estetice, în meditația asupra statutului său ca balerină și a dansului ca artă printre celelalte. Gândul prezent, mereu incandescent, în fiecare clipă, în fiecare fibră, alimentează un uluitor potențial de metamorfoză, conferind fiecărei creații un discurs interior necontenit, o conștiință a personajului, care se comunică, se transmite, cu fiecare gest. Purtând pecetea concepției personale asupra dansului ca sistem gestual și a capacității sale de revelare.

Cu aceeași vervă expresivă și virtuozitate tehnică, Simona Noja evoluează în cele mai felurite stiluri, păstrând în permanență o ținută intelectuală și emoțională cu puternic impact asupra partenerilor și asupra publicului. Temeinica pregătire coregrafică în stil clasic (baza performanței în dans), potențată printr-o solidă cultură umanistă (e licențiată în litere) și o necontenită preocupare pentru interferența tuturor artelor și raporturilor lor cu dansul în contemporaneitate îi înlesnește Simonei Noja performarea oricărui stil. Tehnica clasică, intuiția și informația îi asigură evoluția în sistemul armoniei și grației, al victoriei asupra gravitației, iar tehnica bazată pe forță, deschiderea spre demonstrația puterii musculare și a rezistenței.

Experiența de gimnastă (de la șapte la zece ani, ea a făcut parte din echipa olimpică antrenată de celebrul Béla Karoly) îi dă acces spre sistemul tehnicilor alternative, al mișcărilor din sport, arte marțiale, dans extraeuropean, asigurându-i o mare libertate dinamică, putința de a integra metode și idei noi, tehnici din alte discipline ca și rapida trecere de la una la alta, în cuprinsul aceleiași evoluții. În toate persistă însă, ca nucleu generativ și osmotic, conținutul spiritual, care e nu numai psihologic (prezent în elaborarea rolurilor) și concret mimetic, desprins din realitate, ci și *poietic,* abstract, paradoxal... nonfigurativ. Discursul interior contagios, în permanență accesibil prin gestualitate, dar și prin energia adresată minții și sensibilității, asigură proteismul unei fizicalități care poate fi uneori glorificare a carnalității, vigorii mușchilor, triumf al corpului fizic, și alteori „schimbare la față", convertire în spirit, decorporalizare. Până și constituția trupului se schimbă în funcție de proiectarea în rol. Aceasta o face pe Simona Noja o maestră a ipostazierilor feminității de la însăși expresia iubirii până la principiul senzualității devastatoare.

Întreaga gestualitate figurează în *Lacul lebedelor* fiorul acela unic de abandon, smerenie, speranță, care e esența iubirii și figurarea ei cea mai delicată. Făptura balerinei devine imponderabilă, serafică, numai simțire. Tandrețea gingașă a gâtului, înclinat ca o dulce răsuflare, ca un vis de mângâiere spune totul despre dăruirea fără margini, absolută, eternă. Întreaga ființă a *Lebedei albe* e numai suflet, șoaptă, adorație, puritate. Apoi, rănită de trădare și prinsă de blestem, încearcă să se împotrivească, să se apere, să se salveze.

Simona Noja își pune amprenta interpretativă schimbând *vibrato*-ul brațelor, zbaterea prea fragilă, cu unduirea, pentru a conferi expresiei esențialitate, o consistență care mizează

nu pe fragilitatea *făpturii* lebedei (atât de ispititoare prin spectaculozitatea ei pentru o balerină), ci pe vulnerabilitatea sentimentului iubirii în sine.

Măiestria balerinei, pentru care parcă nu există imposibilul, ci numai provocări ale depășirii, nu-și divulgă nici un moment mijloacele, tehnica, efortul. Transsubstanțiată cu totul în fluidul mișcării, s-a dematerializat. Parcă însuși corpul eroinei s-a modificat, mai suplu, mai strunjit, mai clasic în gracilitatea lui ușoară.

Ca *Lebădă neagră,* balerina creează o altă ipostază a feminității, din nou în viziune personală. *Odette* nu e malefică, perfidă complice a *duhului rău* al apelor, *Rotbart,* ci, conștientă de farmecul ei, vanitoasă, seducătoare și plină de viață, se bucură expansiv de balul la care a fost adusă și de dansul căruia i se dăruie frenetic. Bineînțeles, urmărind întruna să trezească pasiunea *Prințului.*

Convinsă că dansul vine dinlăuntrul ființei, care nu poate fi redusă la corpul fizic, ci la acela imaterial al proiectării în idee, Simona Noja își atrage spectatorul într-un itinerar inițiatic, îl conduce să întrezărească o lume, noi idei despre viață, existență, om, suferință, iubire, înțelegere.

În *Romeo și Julieta* a lui John Cranko, unde evoluează alături de Tamas Solymosi, silueta feciorelnică, ușoară, are candoarea dăruirii spontane, avântate, firești. Fără umbre, rețineri, ezitări, e dusă doar de șuvoiul pornirii necunoscute, de deșteptarea înfiorată a imboldului unirii. Atingerea trupurilor fragede păstrează elanul sincerității absolute, inconștiente, proaspete. E o armonie în împletirea lor, o lipsă de afectare, o expresivitate reavănă a gesturilor naturale, care comunică seducător vârsta timpurie a cuplului nemuritor și a iubirii dintotdeauna.

Admiratoare a lui Lucian Blaga, Simona Noja cultivă *poetica misterului.* Îl captează, îl pune în scenă, se învăluie în el, îl sporește. Revelându-l, nu-l spulberă. Urmărește știința creării tainei propriei sale apariții.

Manon (coregrafia de Mac Millan) suprinde ușurătatea unei femeiuști inconștiente, picante, încântată de propria ei modelare, cochetând de-a valma cu toți bărbații. Știindu-se privită, admirată, se mlădiază tărăgănat, abordându-l pe fiecare, nelăsându-i în pace, dansând pentru ei, cu toate șiretlicurile care-i pun în evidență rotunjimile promițătoare. Întreaga biografie a ingratei iubite a lui *Des Grieux* e în evoluția ei și în fiecare gest, în parte.

Coregraful care, după Merce Cunningham, a schimbat structura dansului contemporan, americanul William Forsythe a fost una dintre marile întâlniri, care au guvernat destinul artistic al Simonei Noja. Ea s-a produs la Düsseldorf, în 1993, artistul dezvăluindu-i tinerei românce un nou sistem de mișcare – agresiv, extrem, combinație de estetic și atletic, în tehnica dansului neoclasic –, și declanșându-i nevoia personală de autoevaluare și cunoaștere de sine, de explorare și descoperire a propriilor limite, de selecție între datele naturale. Și , mai cu seamă, i-a stimulat setea de autodepășire și asimilare a unor modalități cât mai diverse. I-a indus principiul prezenței absolute în *acum* și *aici.* Coorodonate pe care pentru prima oară le-a deprins în *In the Middle....Somewhat Elevated.*

În spectacolul lui Forsythe evoluează doi oameni de oțel. În lumina proiectată de sus, în semiobscuritate, se conturează ca un triumf al forței, în albastru și gri, trupuri mobile, puternice, cu deschideri arcuite excesiv. Întreaga evoluție e un poem al vitalității, o bucurie a mușchilor puternici, bine conturați.

În dinamica liberă, ca și în aceea impusă, cadența grea a muzicii pare să comande competiția. E uimitor cât s-a schimbat în dansul postmodern estetica trupului și a mișcării. Dansatorul are proporții de gladiator, cu tors impunător, michelangiolesc, iar dansatoarea

– plastică de acrobat. Evoluția lor lansează *energia*, o joacă, o contractă, o înșurubează. Ei caută grupurile statuare, în care frumusețea o dau volumele și contururile, masa, dinamica sacadată a structurii corporale. Senzația de neclintit, voință și avânt sportiv. Partenerii nu se învăluie, nu se împletesc armonic, ci se apucă, se cuprind, se proiectează.

Constituția fizică, umerii, toracele, tonusul, un anume mod de a-și înfige picioarele în pământ, evocă starea marilor olimpiade. Și gloria trupescului, a corporalității.

Balerina româncă a dobândit o multilateralitate a posibilităților stilistice, care provine din acurateţea și perfecțiunea tehnică a fiecărui cod în sine, al dansului clasic ca și al dansului contemporan, atât de divers, atât de deschis tuturor influențelor motrice și imagistice.

Prin *Carmen* (coregrafia Roland Petit) galeria ipostazierilor își adaugă pantera conștientă de carnalitatea ei generoasă, devoratoare, seducându-l pe *Don José* (Manuel Legris) cu stratageme versate, șerpuind sub ochii lui, mângâindu-se, sugerându-i îmbrățișări puternice, incandescente. Metamorfoza mizează pe conștiința care folosește fiecare mișcare pentru a-și impune – cu siguranță de sine, magic – materialitatea elastică, vitală, biciuitoare. Apropierile sunt magnetice, explozive, arcuite.

La Santiago de Chile, la Teatro Municipal, în spectacolul *Nôtre-Dame de Paris*, realizat după coregrafia lui Roland Petit, Simona Noja a creat o *Esmeraldă* cu o dinamică neașteptată, actuală, adunând în ființa ei, un adevăr peren: acela al primejdiei prin care ființa râvnită, plină de viață, sănătate, frumusețe poate să-și atragă ura și iubirea, pasiunea în formele ei extreme. Scoasă din imaginea tradițională, eroina e o indiancă, o piele-roșie, condiție care o expune abuzului, ca paria. Spectacolul e unul în care prezentul implică idei și atitudini, în însuși faptul de artă, conferindu-i o anume fervoare a discursului și o cinetică violentă.

În pasiunea transformistă, Simona Noja știe să dezlănțuie, să cheme, să gestioneze îndelung energia răscolitoare, puterea stihinică, precum în *Bolero* (coregrafia Reneto Zanella). Ea devine o adevărată magmă, un turbion ce concentrează esența vitală. În care erosul năvălește cu mugetul său adânc, stăruitor, atotputernic. Deloc lasciv, mobilizându-și contorsionist sistemele, articulațiile, trupul balerinei degajă aprig, obsedant, forța obscură a miezului ființei. Simona Noja deține arta de a răzbate la principii, de a decanta prin dinamism esențe tari. De a surprinde umanul și categorialul, concretul și abstracțiunea.

Marile revoluții în dans au pornit dintotdeauna din cultură, din credință, din cugetare. Nu numai în dansul european, ci pretutindeni. În secolul care tocmai s-a încheiat, dansul a absorbit poeticile tuturor artelor, s-a devotat lui Nietzsche, a adoptat filosofia budistă, *zen* și teoria relativității a lui Einstein, s-a hrănit din fizica fluidelor și din manifestele avangardelor, s-a încredințat achizițiilor celor mai felurite. A tins spre filosofia culturii și spre antropologie, a pus în practică toate formele de artă, luptă, mișcare, sport, realitate cotidiană. Frumosul și urâtul, grația și antigrația. A preluat codificările gestuale cele mai diverse, de pretutindeni și din toate timpurile. A reunit și a sintetizat în forme noi tot ce a absorbit sau a întâlnit. Și întotdeauna informația globală, cultura, conceptualizarea i-au fost sursele majore. Din toate acestea s-au alimentat marii coregrafi ai secolului al XX-lea. Dar și marii balerini.

Personalitate de excepție, Simona Noja a spart toate tiparele și a înfruntat toate prejudecățile. Deschisă spre sinteze, evoluează cu acurateţe în baletul clasic, neoclasic, modern și postmodern (cu toată paleta lui de varietăți). Deplin stăpână pe o tehnică subtilă și fermă, cu o dinamică excepțională, de înaltă performanță și o artă substanțială, onorează scenele unde dansează, lăsându-și amprenta pretutindeni pe unde trece. Oficiază dansul cu setea și conștiința noului mileniu, anticipându-l chiar. Dar omagiază întotdeauna arta adevărată, mesajul înalt.

În constelația marilor balerine ale vremii, Simona Noja e unică în strălucirea ei.

Simona NOJA

Totul mai presus de arginţiu

● Omul a devenit om când a început să-şi pună corpul în slujba minţii sale. Astfel s-a născut mişcarea folositoare, cea creatoare de bunuri. Dar având neodihna ca mod de a fi, mintea omului a început să se reflecte în ea însăşi, învăţând să se destăinuie cu uimire, bucurie şi teamă, cu alte multe şi nebănuite sentimente pe care omul şi le-a dat spre trăire şi exprimare corpului său. Şi astfel s-a născut dansul, a cărui vârstă se confundă cu vârstele omului.

● Judecat sub raportul mijloacelor de expresie, dansul este arta cea mai periclitată de redundanţă. Pe câtă vreme muzica are la îndemână combinaţii nelimitate de sunete, arta plastică se bazează pe o diversitate de forme şi culori egală cu diversitatea naturii, pe când literatura şi teatrul se edifică prin aliajul mereu renăscător al cuvintelor, dansul se limitează la corpul omenesc, pe care îl îndupleacă să povestească, să vizualizeze trăiri şi să sugereze idei, cu un efort el însuşi estetic, aşa cum se arată într-o metaforă blagiană, unde roua dimineţii nu este decât sudoarea privighetorilor care au trudit toată noaptea cântând. De aceea dansul reprezintă cea mai temerară tentativă a omului de a se despovăra de trup, de a se destuneca de carne şi oase pentru a îndrăzni să acceadă la suflet şi raţiune.

● Cea mai severă ruptură în istoria dansului o reprezintă baletul. Până la apariţia lui, arta dansului s-a bazat exclusiv pe datele naturale ale corpului omenesc şi pe coordonarea mişcării după legile firii. Baletul, în schimb, şi-a propus să forţeze limitele corporale de exprimare, încercând să restructureze corpul omenesc prin poziţii, atitudini şi mişcări dincolo de hotarul obişnuinţei, străine de finalitate utilitară, dar mai apte de transfigurare estetică.

Au fost provocate astfel şi mutaţii semnificative în conceptul de frumuseţe corporală. Modelul corpului îndestulat cu frumuseţea de sine şi atât, nu a mai rămas un model unic. Acestuia i-a fost contrapus modelul corpului creator de frumuseţe extravertită în faptul artistic, conceptul de corp-vehicul spre deschideri ideatice şi metafizice, de instrument cântător la nunta cerului cu pământul.

● Urcuşul în dans este condiţionat de coborârea dansatorului în sine; precum în credinţă, doar coborând poţi să urci. Acest adevăr l-a inspirat probabil pe Hegel să trateze arta ca pe o componentă specifică religiei.

Spre deosebire de ştiinţă – fenomen al spiritului care se validează exclusiv în măsura în care îşi demonstrează obiectul – arta este o stare de spirit cu geneza contextuală şi conotativă. Ea nu operează cu certitudini şi cu posibilităţi, nu apelează la real, ci la verosimil, nu expune, ci transfigurează, nu instituie reguli, ci fapte irepetabile şi nu demonstrează, ci convinge în chip revelatoriu.

● Arta în general şi dansul cu deosebire presupune smerenie interioară. Pentru ca personajul interpretat să strălucească pe scenă, corpul dansatorului îşi asumă umilinţa de a fi atunci şi acolo un altcineva decât el însuşi. Premisa creativităţii este aici uitarea de sine. Ca dorinţă, ea este prezentă la toţi interpreţii. Ca împlinire, însă, ea este doar privilegiul unora. A celor care, pe lângă muncă, voinţă şi disciplină, au avut talentul sau norocul să cunoască Starea de graţie.

● Perfecţiunea este în dans, ca şi în viaţă de altfel, de neatins. Ea este mereu ademenitoare şi accesibilă ca ţintă, dar niciodată ca punct de sosire. Pentru provocarea celui care o caută, ea se zvoneşte în drumul către ea, făgăduindu-se necontenit, aidoma unei lumi statornice pe orizonturi succesive.

● Perfecțiunea are ceva din despotismul benefic al cauzalității universale. Ideal neperisabil și imaculat, asemeni luceafărului eminescian nemuritor și rece, perfecțiunea există datorită faptului că avem nevoie de ea și că dorind-o, nu o putem obține.

Împrejurarea cu totul particulară, că dansatorul caută să-și apropie perfecțiunea nu prin demersul abstract al gândului, ci prin travaliul obiectiv, concret și palpabil al trupului său, dă căutării sale rigorile unui ritual. Căci nu poți crea un mit și legendă cu un corp neascultător și neînvățat să-și poarte sufletul pe dinafară. Abia urcând Golgota purificării de fiecare zi, te poți încumeta să spațializezi muzica și să faci grafia unei stări de spirit cu propriul tău corp.

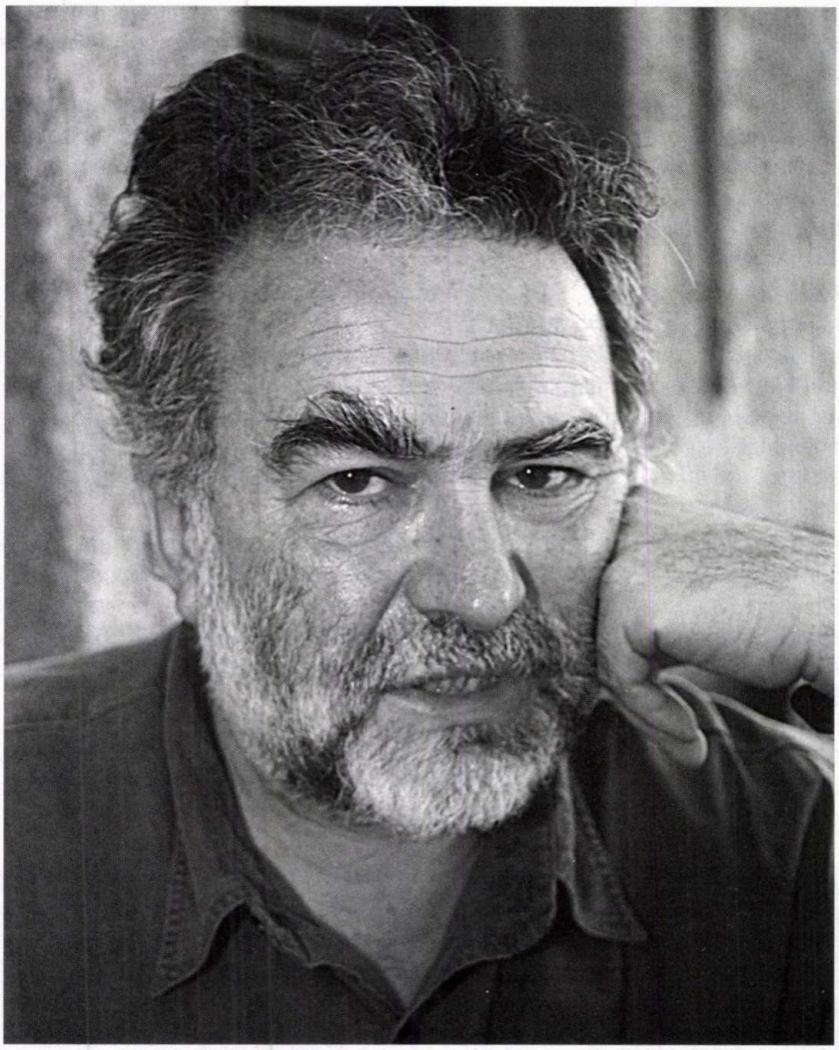
● Puritatea și simplitatea sunt straiele de duminică ale iubirii, când pentru iubirea adevărată fiecare zi este o zi de duminică.

Postulatul biblic: „unde iubire nu e nimic nu e" dă o gravitate universală acestui sentiment, sublimându-l. Iar sublimul conține inevitabil și sâmburele tragic al posibilei sale negații. De aceea probabil iubirea, în forma ei cea mai profundă, este o probă de forță pentru artă. Căci un sentiment atât de copleșitor trebuie scos în lume în straiele cele mai simple.

În ajutorul artistului poate veni doar ideea că, în forma Sa cea mai uman accesibilă, Dumnezeu însuși este iubire.

● Este semnificativ că filosoful austriac Edmund Husserl, unul dintre exponenții de seamă ai fenomenologiei, s-a folosit de muzică pentru a dovedi că timpul și spațiul nu sunt singurele forme ale existenței materiale. Ascultând muzica, spunea el, noi auzim într-o clipă un singur sunet și totuși, o dată cu el, trăim întreaga melodie. Fapt posibil datorită memoriei noastre care face ca timpul și spațiul să transceadă în altceva fără limită spațială și durată temporală, într-un câmp de trăiri afective fără margini.

Îmi place să cred că dacă eminentul filosof și-ar fi fundamentat teoria sa astăzi, când arta mișcării pătrunde expansiv și din plurale direcții în existența noastră, el ar fi evocat nu doar muzica ascultată, ci și muzica văzută, întruchipată de dansatorul dezbrăcat de sine și transformat în câmp al conviețuirii binelui cu frumosul.



Georges Banu

a le plaisir de vous convier à la cérémonie
où les insignes de chevalier de l'Ordre du Mérite National lui seront remis
par Monsieur Robert Abirached

le lundi 18 mars à 18 heures
à l'Athénée Théâtre Louis Jouvet

Square de l'Opéra Louis Jouvet
7 rue Boudreau 75009 Paris
Métro Opéra, Havre-Caumartin, RER B

DIN LUME

Ioana ANGHEL ICHIM

Bernarda Alba în lumea lui Swift

Și eu, asemeni oricui ajunge pe tărâmuri necunoscute, îmi doresc să aflu, să văd cât mai multe, să întâlnesc oameni, să trăiesc întâmplări inedite. Și, neapărat, să văd teatru. Complicația apare când oferta este foarte diversă, așa cum se întâmplă în marile centre culturale ale Europei. Bineînțeles, centrul cultural al spațiul hispanic, Madridul, nu dezminte această „regulă"; *Guia de Ocio* (în traducere foarte „liberă" – *Șapte seri*-ul local) îți oferă o varietate impresionantă de spectacole de teatru, pentru copii, balet clasic sau contemporan, flamenco, operă, revistă, fiecare categorie având un număr impresionant de titluri propuse publicului. Nemaivorbind despre expozițiile temporare, turneele teatrelor dramatice ori lirice, ale filarmonicilor din toată Europa plus concertele de jazz, pop-rock, latino și așa mai departe.

Spre a opta totuși pentru un spectacol de teatru, necunoscând nici limba, nici peisajul teatral local, a trebuit să-mi stabilesc criterii de selecție; așadar, am considerat oportun să optez pentru un spectacol realizat pe un text ce-mi este cunoscut și care să aparțină totodată literaturii dramatice spaniole. Hotărând astfel, am pornit în căutarea teatrului „Espada de Madera" unde se juca, începând cu ora 20.30, *Casa Bernardei Alba* de Federico García Lorca. N-am greșit deloc când am scris „în căutarea teatrului" pentru că, fiind cu harta în mână, am dibuit cu greu „ulița" Calvario, apoi și mai greu clădirea care adăpostea teatrul. Dar odată găsind locul, am avut bucuria de a fi nimerit într-un studio al tinerilor studenți în ale actoriei, așa-numit „Taller de Formaciõn de Actores". Teatrul părea construit într-o veche casă nobiliară: din stradă se intra direct într-un foaier, asemeni unui vestibul foarte mare, iar apoi, direct în sala de spectacol, o încăpere perfect dreptunghiulară, fără scenă, cu doar câte două rânduri de scaune montate pe trei dintre laturile dreptunghiului, scaune ce erau de fapt șiruri de strane din lemn. Nu mică mi-a fost surprinderea când am realizat în primele secunde ale spectacolului că plasatoarele erau de fapt actrițele-studente ce urmau să joace în spectacol, amintindu-mi atunci de școala de teatru românească care se cheamă Teatrul Podul și este diruguită de zeci de ani de regizorul Cătălin Naum. Și într-adevăr, am realizat pentru a nu știu câta oară că pentru un actor teatrul nu înseamnă numai talentul și scena, ci mult, mult mai mult. Înseamnă sacrificiu, umilință, educație, dăruire... emoție, nesomn, disperare... cultură, generozitate, muncă...

Regizorul Antonio Diaz-Florián a recurs la o soluție inedită, extrem de dificilă pentru actori: întreg spectacolul a fost jucat de cele șapte protagoniste în genunchi; nu s-au ridicat nici o secundă în picioare, toate personajele fiind în scenă din prima până în ultima clipă a spectacolului. Nu a existat decât un mic paravan, înalt de maximum un metru, după care se retrăgeau, desigur tot în genunchi, atunci când nu trebuiau să fie în fața paravanului și așteptau ghemuite, în semiobscuritate, să revină în prim plan. Impactul asupra spectatorului a fost extrem de puternic; universul claustrant, înfricoșător prin teroarea *Bernardei Alba,* îmbâcsit atât de căldura de afară, cât mai ales de măcinările trupurilor femeiești închise între patru pereți, a devenit cu atât mai apăsător și mai închis prin micimea fizică a personajelor (remarcabile fiind rochiile negre, concepute pentru a sprijini această dimensiune a trupului, dar și machiajul actrițelor – o mască albă cu trăsături îngroșate, cu guri pictate, uniformizându-le complet pe cele cinci fiice). Totul se consumă într-un spațiu îngust, scund, întunecos asemeni vieții din casa Bernardei Alba. Performanța fizică a celor șapte a fost într-adevăr extraordinară. Așadar, ele au impresionat asistența mai ales prin calitatea „instrumentelor"

proprii. Vocile, de un tragism aparte, obținut printr-o ținere în frâu a puterii glasului și printr-o expulzie din rărunchi a cuvântului, transmiteau o durere puternică, surdă, altfel greu exprimabilă. Cele șapte și-au stârnit suferințele, și-au răscolit măruntaiele până la disperare și dispariție. Și astfel, „Casa Bernardei Alba" la „Espada de Madera" nu a reprezentat doar un exercițiu de teatru ori de actorie, ci un spectacol autentic, profund și totodată marcând memoria spectatorului. La ieșirea din teatru, aceleași actrițe-studente-plasatoare ne așteptau pentru a ne înmâna un plic cu o scrisoare în care ne rugau să revenim în micul lor teatru-atelier și ne solicitau să le trimitem, dacă doream, o opinie despre spectacolul lor. Pentru mine, absolventă a școlii de teatru din București, spectacolul madrilen a fost o lecție despre cum se face teatru cu credință și dragoste generoasă, sau măcar despre cum se pornește în acest periplu care este existența în și prin teatru. Cred că mulți dintre tinerii noștri actori, altfel foarte talentați, ar trebui să trăiască astfel de experiențe artistice înainte de a se considera cu adevărat actori.

VEȘTI

Oltița CÂNTEC

Spațiu neconvențional

În urmă cu opt ani, Casa Pogor, sediul Muzeului Literaturii Române din Iași, era închisă pentru a intra în ample lucrări de restaurare. Din cauza finanțărilor inconstante, schelele mai pot fi văzute încă și acum sprijinind clădirea, unicul spațiu redat recent circuitului cultural fiind podul imobilului.

Noul spațiu cultural botezat Galeriile „Pod-Pogor-fiul" și-a început existența ca unul multifuncțional, ofertant pentru tot genul de manifestări spirituale, inclusiv spectacole de teatru. Suficient de mare, câțiva zeci de metri pătrați, luminoasă, aerisită, galeria dispune și de o estradă pe care a avut loc o reprezentație. Un spectacol realizat de Vitalie Bichir, actor al Naționalului ieșean, cu trei colegi de la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani: Mihai Donțu, Ioan Crețescu și Valentina Popa. Proiectul lor teatral a fost construit având drept suport de text *Însemnările din subterană* ale lui F.M. Dostoievski, iar spectacolul a reușit performanța de a transpune adecvat în limbaj teatral acest text definit stilistic prin naturalism. Dar nu atât spectacolul vreau să-l analizăm, altfel perfect adaptat spațiului cu pricina, cât spațiul însuși. Pentru că el constituie o premieră absolută la Iași, un spațiu teatral neconvențional, în afara așezămintelor tradiționale care slujesc Thalia „în dulcele târg". În seara acestei dintâi reprezentații, publicul a stat la coadă ca să-și cumpere bilet, iar după ocuparea celor 70–80 de scaune disponibile, mulți tineri au rămas să urmărească în picioare evenimentul ce avea să se întâmple. Ceea ce mărturisește nu numai curiozitatea manifestată față de orice început, ci și faptul că la Iași era nevoie de un asemenea spațiu neconvențional. Și că publicul ieșean, categorisit ca unul prin excelență tradiționalist, aer nevoie și de asemenea supape de modernitate. Cum la Iași nu funcționează încă, din păcate, nici o companie privată, așa cum, din fericire, există în capitală, de noul spațiu se ocupă Teatrul Național „Vasile Alecsandri" și Muzeul Literaturii Române, gazda. Îmi place să sper că Naționalul ieșean nu-și va muta aici producțiile sale de Studio, cel puțin așa au declarat public reprezentanții acestuia, și că noul spațiu va avea un profil distinct. Personal îmi place să cred că el va fi deschis în chip real îndrăznelii artistice și inovației de cea mai proaspătă respirație, care îi lipsește publicului ieșean iubitor de teatru.

CARTEA DE TEATRU

Nicolae PRELIPCEANU

Eternitate vremelnică și luciditate inversă în teatrul lui Teodor Mazilu

Editarea, astăzi, a unui volum cu tot teatrul pe care l-a scris Teodor Mazilu ar trebui considerată un eveniment, dacă lumea ar mai avea timp și de alte evenimente decât acelea ale ultimei mode. Și totuși, acest eveniment – chiar așa este pentru cel care însăilează câteva rânduri, semnalându-l – a avut loc și este datat: 2001. Surpriza, căci este și o surpriză în același timp, ne-a făcut-o Editura Sigma. Ediția este îngrijită de Philippe Loubière, care scrie și o foarte simțită prefață. Păcat numai că editorii și îngrijitorul de ediție nu s-au gândit că un autor ca Mazilu are nevoie azi, după o atât de lungă – totuși – absență dintre noi, de datele biografice, cu atât mai mult cu cât ar accentua, pentru acela care știe să citească un text, tragismul existenței acestui autor, care a început cu un roman cam conformist, *Bariera,* sfârșind prin a scrie piese de teatru care sufereau mari cazne din partea unei cenzuri necruțătoare, mai ales cu teatrul.

Noua ediție a teatrului lui Teodor Mazilu include atât piesele mari, cunoscute publicului din reprezentații mai mult sau mai puțin ciuntite de cenzorii vigilenți, cum ar fi *Proștii sub clar de lună, Somnoroasa aventură, Acești nebuni fățarnici, Mobilă și durere,* dar și piesele de mai mică întindere, scurte schițe fulgerătoare și acide, precum *O plimbare cu barca, Frumos e în septembrie la Veneția* sau *Împăiați-vă iubiții!,* cât și multe altele, unele jucate, așa cum se putea în acele vremuri, altele mai puțin cunoscute, dar nu mai puțin fermecătoare. Căci, o să râdeți, Teodor Mazilu are mult farmec în „critica" sa „socială" – ce altceva sunt toate aceste pagini satirice, în care poți înlocui limba de lemn a vremurilor comuniste cu aceea a democrației originale? Felul în care eroii săi problematizează nimicul ori pun în ecuație ideologică sentimentele se poate regăsi și astăzi, în limbajul noilor „bonjuriști" globalizatori. Și cei de azi declară uneori că „au o problemă afectivă" cu nu știu cine, ca să pară că vorbesc „științific", iar nu, Doamne ferește, ca toată lumea. Într-o margine a sa, lumea lui Mazilu, mai precis felul cum este problematizată relația erotică de către unele personaje aparținând lumii de carton sufletesc create de socialismul biruitor seamănă (sau aduce) cu prolematizarea relației bărbat–femeie, din alt unghi firește, pe care o întâlnim în filmologia lui Woody Allen. Nu mai puțin de 24 de piese, scurte și lungi, compun această carte a ipocriziilor și cinismelor pe care le cultivă „societatea socialistă multilateral dezvoltată", această carte a oamenilor de carton, manipulați, cu cinism superior celui pe care și-l însușesc ei înșiși, de creatorii omului nou, acești oameni noi ei înșiși. Oameni noi care n-au dispărut ci, dimpotrivă, și-au extins aria de preocupări și de activitate, până la marea proprietate și la Parlamentul țării.

Un fel de luciditate imensă, simptom al neputinței de a simți și de a gândi și, simultan, al dorinței de a părea că, dimpotrivă... îi stăpânește pe eroii lui Mazilu. Lichele, poltroni,

femei ușoare, o lume ce pare adeseori desprinsă din *D'ale carnavalului.* O mahala care invadează totul, ea, cu adevărat biruitoare, mai biruitoare decât vechiul purtător, „dictatura proletariatului".

Nu știu dacă Teodor Mazilu este un urmaș al lui Caragiale, dar sunt sigur că, măcar un timp, opera lui va supraviețui asemenea celei a clasicului, tocmai pentru că *ipotezele* umane pe care ea le propune nu vor pieri ușor sau nu vor „pieri cu totul", ca să reproduc un sfert de vers călinescian. Că Mazilu merge până la absurd, un absurd socialist, este iarăși dincolo de orice îndoială. Derizoriul atinge lumea pe care o învie în paginile operei sale Teodor Mazilu, el – o persoană fragilă și supusă tuturor aroganțelor puterii vremelnice, resimțindu-le din greu, chinuitor, după cum reiese atât din viața sa pierdută înainte de vreme, cât și din această operă care ar trebui mai mult pusă în scenă, ca un model... etern pentru o vreme. Căci cât poate ține, azi, eternitatea? O vreme, nu-i așa?

Claudia LIPAN

LEONE DE'SOMMI, SAU DIALOGUL DESPRE OMUL DESĂVÂRȘIT

„Precursor al regiei moderne" îl numește criticul Andrei Strihan în ultima sa carte apărută la Editura Cartea Românească, pe autorul primei piese în ebraică, Leone De'Sommi. Cele *Patru dialoguri în Materie de Reprezentații Scenice,* scrise în secolul al XV-lea, anunțau din partea unui poet o concepție estetică a artei spectacolului valabilă chiar și în principiile teoreticienilor sau ale regizorilor moderni. Cei trei interlocutori – aparent imaginari – sunt Massimiano, Santino și Veridico. Primul era Ducele de Gonzaga care în 1562 fonda „Accademia degli Invaghiti", ai cărei membrii erau învestiți cu titluri universitare și nobiliare de către Papa Pius al VI-lea. Al treilea interlocutor era însuși autorul, pe care Ducele ar fi vrut să-l primească în Academie, dar regulile societății nu permiteau ca unui evreu să-i fie acordat rangul de cavaler, rang de care beneficiau toți membrii. Ei dezbat rând pe rând modul de interpretare a unui act dramatic. Sfaturile legate de actori, costume, lumini, obiecte, public și poezia textului sunt influențate de bogata activitate teatrală a actorilor ambulanți de la curtea Ducelui sau din comunitatea evreiască din Mantova.

Actul scenic se aseamănă pentru De'Sommi cu un al șaselea simț, în concordanță perfectă cu cerințele celorlalte cinci, cu regulile văzute și nevăzute ale trupului și sufletului, într-o construcție exactă, aproape matematică a măsurii umane. O măsură demonstrată în normele structurii comediei și tragediei, care trebuie să aibă o conduită logică, morală, estetică. De'Sommi apără cuvântul și gestul, libertatea de expresie, echilibrul între concepțiile autorului, actorului, regizorului și scenografului. Principiile sale tehnice au la bază o armonie a legilor naturii în om. Omul, sau piatra în jurul căreia se clădește treptat acest înveliș armonic, devine parte din ordinea religioasă universală a lucrurilor. Omul este un

personaj cât se poate de real, care poate menține natura interioară și ritmul piesei printr-o desfășurare simplă, veselă sau tristă a comportamentului, a mediului, a adevărului care se ascunde înăuntrul fiecărei întâmplări.

Eroul tragic este un lov care acceptă cu gravitate umbrele, furiile, previziunea unor mari schimbări, dar și minuni. Eroul comediei este portretul omului împlinit. Acțiunile,

Andrei Strihan

Leone De' Sommi
precursor al regiei moderne

CR

CARTEA ROMÂNEASCĂ

simțurile și gândurile sale trebuie să se îmbine astfel încât să nu existe nimic de prisos sau neînțeles în intrigă, în fiecare dintre cele cinci acte, unde ni se prezintă culoarea locală a spectacolului, punctul culminant și deznodământul drept, fericit, moralizator. Călăuzit de spiritul său rațional, senzitiv, omul are ceva din alcătuirea primordială a lumii, din pulberea de mister și neprevăzut a poeziei lucrurilor, din magicul perfecțiunii macrocosmosului din care face parte și el. Povestea devenirii lui ca o sămânță ce încolțește pe un pământ bun, pe scenă („cimentul piesei"), tinde spre noblețe, spre virtuți, spre pilde bine alese.

Studiind contribuția anticilor la tipologia textului și a tehnicii în teatru, Leone De'Sommi susține că fiecare lucru legat de scenă trebuie să aibă o poziție bine definită și un efect pozitiv în desfășurarea impusă de regizor. Spațiul luminat este clar și vesel, față de umbrele datorate lipsei ferestrelor și spațiilor de aerisire. O arhitectură desăvârșită, imitând aspecte din viață, apropie actorul de realitate.

Dialogurile lui De'Sommi, apărute cu mult înaintea marilor invenții de la sfârșitul secolului al XIX-lea – cinematograful, proiecția fotografică – pot fi asemănate cu un caiet de regie. Explicând îndatoririle teoretice și practice ale îndrumătorului de scenă, funcția reprezentației, valoarea textului, noutatea, „cimentarea", mai apoi, în spațiul de joc, Leone De'Sommi este una dintre puținele „călăuze în întuneric", cum bine îl numea George Banu (autor al postfeței acestui volum). El intră pe această imensă tablă de șah a teatrului, unde toate mișcările sunt unitare, strategice, iar omul este desăvârșit, după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, apare gol de orice fățărnicie, legat doar de propria-i identitate, care nu se poate schimba, care îi aparține de la început până la sfârșit. „Se întâmplă cu oamenii", va spune De'Sommi în *Al Patrulea Dialog*, „cât timp sunt pe lume, întocmai cum se întâmplă cu actorii pe scene; pentru că așa cum actorii tragediilor și ai comediilor, sau ai altor poeme asemănătoare, sunt costumați, de cel care-i conduce, (...) și apoi sunt trimiși pe scenă, unde fiecare înfățișează cum poate mai bine ceea ce are de înfățișat și, la terminarea piesei, fiecare se dezbracă și se întoarce la starea lui de dinainte, primind ori laude ori critici, după cum, bine ori rău, și-a jucat rolul; tot așa vedem că sunt și oamenii, la naștere, îmbrăcați în veșminte felurite de Cel care conduce Universul, unde fiecare vine să se înfățișeze, lucrând cum știe sau cum vrea, până când povestea vieții ajunge la sfârșit, și apoi, dezbrăcat, fiecare se întoarce gol cum a venit, primind laude sau critici, sau, mai bine zis, răsplată sau pedeapsă, după cum, mai bine sau mai rău, a lucrat în starea și în meseria lui."

LEONE DE'SOMMI

Patru dialoguri în materie de reprezentații scenice

„"(...) Am tradus din caldeeană o lucrare foarte veche, intitulată *Calea vieții*, în care era înfățișat un tânăr neștiutor însoțit de îngerul lui păzitor, care, prin îndrumări scurte, dar iscusite și tainice, îl îndeamnă să trăiască cum se cade și îl povățuiește să se mulțumească să poarte doar veșmântul acela de in curat și alb cu care se pare că îngerul însuși l-a îmbrăcat; iar tânărul, destul de convins, pare a-i da ascultare; dar tras imediat înapoi de ispititor, care i se arată sub o înfățișare plăcută (ascunzându-și trăsăturile diavolești și înfricoșătoare), pare că se lasă ademenit de lingușirile aceluia

și îmbracă veșminte făloase și trufașe, pentru care îngerul cel bun, când află, îl ceartă, și el, pocăit, renunță la o parte dintre ele; apoi, dus din nou în ispită de cel viclean, le îmbracă din nou și se dedă dulcelii lumii și plăcerilor trecătoare și în cele din urmă, după îndelungi conflicte, la îndemnul îngerului cel bun, care îl pune să se uite în oglindă, se recunoaște pe sine; atunci, privind uluit, își dă seama că într-o clipită a îmbătrânit; și pocăit, își scoate toate veșmintele acelea pierzătoare; apoi, slăvind pe Dumnezeu printr-o rugă sfântă și cucernică, pare a I se încredința Lui cu totul. Lucrarea este dusă la bun sfârșit atât de frumos și măiestrit, încât nu poți crede altceva decât că a fost scrisă pentru a fi reprezentată, și poate a și fost reprezentată în public. Din aceasta și din multe alte indicii, trag concluzia că născocirea teatrului trebuie să fie foarte veche, mult mai veche decât încearcă să ne convingă scriitorii greci, și prin urmare, ca să nu mai lungim vorba, repet că, după părerea mea, nu cred să mă înșel că primii poeți trebuie să fi deprins scrierea de piese de teatru de la poemul lui Iov pomenit de mine (mai vechi, fără îndoială, decât orice altă scriere cunoscută), și mai cred că de aici au scos legea, respectată mai mult de antici, de a face tragedii după povești adevărate și vechi; presupunând (cum mulți au afirmat) că povestea lui Iov este adevărată și în sens literal. (...) S-ar părea că este permis să se țească tragediile cu firul unor basme tainice cunoscute, care să aibă nu numai un înțeles moral, ci și spirit teologic; și deși unii moderni sunt de părere că poetului îi este îngăduit să plăsmuiască de la început până la sfârșit subiectul unei tragedii (cum arată și Aristotel în *Poetica*), nici ei nu neagă că sunt de preferat întâmplările adevărate, dacă nu pentru altceva, măcar pentru motivul următor: că, știind spectatorul că reprezentația are la origine adevărul, va încerca mai multă teamă și căință la întâmplările înfricoșătoare și pilduitoare arătate de ea; și fiind mai impresionat, își va curăța mai bine sufletul de stricăciuni, trăgând mai mult folos din pilde, socotite ca întâmplări adevărate.

(...) Așa cum cu simțurile capului omul vede, aude și înțelege totul, la fel, în primul act al piesei, în introducere, ori dacă vrem să zicem altfel, în temă sau în demonstrație, trebuie făcute cunoscute, văzute și înțelese subiectele principale ale povestirii; și așa cum, dacă n-ar avea vlagă în mâna stângă, cu greu s-ar putea apăra un om la caz de nenorocire, dacă puterea dreptei nu l-ar ajuta să-și ducă treburile la bun sfârșit, – tot așa, suferințele și nenorocirile care trebuie înfățișate în actul al doilea al unei piese alcătuite după toate regulile ar avea un sfârșit prea trist dacă actul trei, cu alcătuirea lui firească, n-ar conduce lucrurile spre un sfârșit mai drept; și la fel cum, călătorind prin acest pustiu lumesc, n-am putea ocoli piedicile nesfârșitelor necazuri și ale prăpastiilor înspăimântătoare puse în calea noastră, dacă puterea ursitei drepte, cu sprijinul divin, nu ne-ar susține, – tot așa, dezastrele și conflictele înfățișate în lumea intrigii, sau în epitaza actului patru, ar duce mințile noastre la o înfricoșare prea neplăcută, dacă actul al cincilea, cu deznodământul și peripeția nu ne-ar liniști cu sfârșitul său fericit. Și, în cele din urmă, așa cum inima dă suflu tuturor membrelor, tot așa și subiectul va da din materia lui tuturor părților acestui poem, așa încât să pară că nu există nimic de prisos sau zadarnic, așa cum nici în corpul nostru nu există vreun membru de prisos sau zadarnic.

(...) Către acest țel, fără nici o îndoială, trebuie să tindă toate spectacolele scenice, și acesta este scopul principal al tuturor tragediilor și comediilor care sunt înfățișate ca divertismente onorabile în orașele bine cârmuite: adică arătarea virtuților ca să fie imitate și a viciilor ca să fie evitate și înfierate, fiecare căpătând în acest fel învățătură de felul cum trebuie să se poarte în faptele lui."

Ileana BERLOGEA

Mic Dicționar Caragiale
de Bogdan Ulmu

Cărțile despre I.L. Caragiale și opera sa sunt numeroase. Nu mai amintesc articolele, studiile, eseurile din reviste, în număr impresionant și ele. Și totuși, în anul aniversar, în preajma lui au mai apărut lucrări inedite, printre care și una *Mic Dicționar Caragiale,* redactat cu acribie, documentare solidă și haz, în spiritul Maestrului, de Bogdan Ulmu. Este o carte ce se adresează tuturor vârstelor și cititorilor. Și cei obișnuiți și cei avizați descoperă în ea lucruri noi.

Bogdan Ulmu, critic de teatru și regizor, cercetător și cadru didactic, animator fără odihnă al vieții artistice și autor a numeroase cărți din care nu lipsesc nici cele de eseistică, nici cele de bucate „à la Păstorel", cu multe rețete și plăcute îndemnuri la un pahar de vin, s-a așezat la masa de lucru și cotrobăind prin toată opera lui I.L. Caragiale ne explică originea și semnificația numelor lui *Cațavencu, Dandanache, Pristanda, Farfuridi, Brânzovenescu, Iancu Pampon,* și atâtea altele alături de o mulțime de termeni inventați de autorul nostru sau cu sensuri neobișnuite.

Cuvintele în ordine alfabetică, cu un cuprins ce ne ajută să găsim ceea ce dorim, ne familiarizează cu gândurile și judecățile de valoare ale comediografului neîntrecut, care a fost și rămâne pentru totdeauna Caragiale.

Explicațiile termenilor, să luăm de pildă „aderența", „adevăr", „asinuitate", „bani", „batistă", „băutură", sau oricare altul ne dezvăluie nu numai date legate de noțiunea respectivă, ci și elemente din biografia artistică a scriitorului, alături de cercetarea documentară a exegezei de până acum, poziția și atitudinea lui Caragiale față de oameni, politică, lume.

Ampla analiză a personajelor, cu toate interpretările anterioare, de exeplu „Catindatul" din *D-ale Carnavalului,* inclusiv cele date de regizorii Valeriu Moisescu și Sică Alexandrescu, la care se adaugă și riguroasa înțelegere a lui Bogdan Ulmu, folosesc și actorilor, atunci când se apropie de eroi, și directorilor de scenă. Descoperim în acest *Mic Dicționar* și lucruri nebănuite, semnificații ce ajută la o mai atentă și completă descifrare a comediilor lui I.L. Caragiale.

Printre personajele încărcate de ambiguitate este cert și *Cetățeanul turmentat.*

După ce ne vorbește despre diversele sensuri puse în evidența până acum, întrebându-se de ce oare, cu excepția lui Costache Antoniu, excepțional în rol, nu a reușit să rețină nici un alt interpret (Caragiale ne vorbește cu admirație și căldură de Iancu Brezeanu!). probabil tot din cauza complexității rolului ce trebuie valorificat și dincolo de cuvinte, mai ales dincolo de ele în funcție de contextul social, politic, etic, filosofic.

Trimiterile la spectacole, actori și viziunile regizorale sunt frecvente, dezvăluindu-ne atât criticul, cât și omul de teatru atent la confrați și la tot ceea ce se întâmplă cu destinul scenic al pieselor caragealiene.

„Personajul absent", prezent amplu în cîteva piese, joacă un rol important în teatru încă de la începutul acestuia. El nu putea lipsi din creația lui Caragiale și Bogdan Ulmu îi acordă atenția cuvenită. El lărgește aria eroilor, în *O noapte furtunoasă,* unde dincolo de primul soț al *Ziței* există și Grădina Union, materializată aievea pentru prima dată de

Jean Georgescu în filmul său celebru, ulterior de Sică Alexandrescu, astăzi o realitate vizibilă în cele mai multe montări.

Spirit histrionic, ludic, „Om-spectacol", cum a fost numit de unii comentatori, ironizând și autoironizându-se, Caragiale este adeseori prezent printre eroii săi. El devine un personaj hazliu, inteligent, un fin observator și atunci când îl vedem concret, dar și atunci când îl bănuim sau îl ghicim. El este în întreaga sa operă cu zâmbetul său malițios, cu definiții exacte, gata să ne invite la marele joc al vieții. „Politica" și „Poliția" sunt o constantă în creația comediografului. Sunt concepte și instituții satirizate, dar acceptate ca necesități organice ale existenței moderne. *Pristanda,* simbol la un moment dat al Poliției, este – după Bogdan Ulmu – un om puternic, tare. Numai această energie îi dă posibilitatea să manifeste convigător slăbiciunea și ascultarea totală față de șefi.

Studiul acesta asupra comediografului Caragiale ar fi putut fi structurat și altfel, tematic, pe capitole, etc., dar Bogdan Ulmu a preferat o formă de dicționar, ușor de parcurs și foarte utilă. Am spus „comediograf" și subliniez acest lucru, pentru că în acest volum nu există decât dimensiunea ludică a scriitorului român, urmând cu siguranță și cel de-al doilea, cu prezentarea laturii grave, consacrat autorului de drame.

Îl așteptăm cu nerăbdare.

CALENDAR TEATRAL

MARTIE

4 martie – 150 de ani de la moartea scriitorului rus **Nikolai Vasilievici Gogol** (n. 1 aprilie 1809), unul dintre creatorii prozei realiste ruse. Comedia *Revizorul,* satiră virulentă a moravurilor notabilităților provinciei ruse, se impune prin verva dialogului și forța tipologică. Capodopera sa, romanul *Suflete moarte,* realizează o frescă exactă și necruțătoare a societății ruse a secolului al XIX-lea.

7 martie – În urmă cu 80 de ani, Teatrul „Marioara Voiculescu" deschidea la Circul Sidoli seria spectacolelor cu ***Salomeea*** de Oscar Wilde: o montare îndrăzneață, fără decoruri, inspirată din experiențele lui Reinhardt și Gémier. Marioara Voiculescu *(Salomeea)* și-a exploatat din plin temperamentul vijelios și senzualitatea ardentă, iar spectacolul a fost considerat un eveniment în viața teatrală.

9 martie – Împlinește 60 de ani **Ion Caramitru.** Prestația sa în spectacolele de referință ale Teatrului Bulandra, în numeroase filme, în recitaluri de poezie denotă o artă interpretativă subtilă, bazată pe inteligență, rafinament, putere de seducție. În conștiința publicului, vocea lui Ion Caramitru se asociază cu versul eminescian, iar silueta sa cu aceea a prințului *Hamlet,* jucat întâia oară la absolvire (clasa Beate Fredanov, 1963–1964), și strălucit reluat la maturitate (Teatrul Bulandra, 1985, regia Al. Tocilescu).

11 martie – Împlinește 70 de ani dramaturgul **Iosif Naghiu,** în a cărui creație răzbat puternice ecouri din teatrului absurdului. A investigat raporturile dintre intelectual și puterea politică, dintre artă și realitate, dintre iraționalitatea crudă a istoriei și aspirațiile spiritului uman, dându-ne un număr însemnat de piese-parabolă *(Gluga pe ochi, Misterul Agamemnon, A treia Caravelă, Hotel Corona, Spitalul special* etc.)

13 martie – Împlinește 50 de ani regizorul **Cristian Hadji-Culea.**

22 martie – 170 de ani de la moartea poetului, dramaturgului și prozatorului german **Johann Wolfgang von Goethe** (n. 28 august 1749). Ca exponent al perioadei „Sturm und Drang", în tinerețe a scris lirică de substanță populară cu elemente pastoral-baroce *(Cântece noi),* drame ale libertății *(Götz von Berlichingen, Egmont),* poeme *(Prometeu)* și proză de analiză a vieții sentimentale (romanul epistolar *Suferințele tânărului Werther).* Dramele *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso,* poemele *Elegiile romane,* romanul tragic *Afinitățile elective* îl înfățișează ca promotor al neoumanismului și al unei etici și estetici clasice, relevând aspirațiile sale spre libertate și progres și celebrând sentimentul echilibrului și al armoniei spirituale. Ulterior se orientează spre evocarea procesului de formare a personalității *(Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister, Poezie și adevăr)* și spre aprofundarea sensurilor transcendente ale poeziei *(Divanul occidental – oriental).* Sinteza geniul său este poemul *Faust.*

23 martie – 140 de ani de la nașterea scriitorului suedez **Tor Hedberg** (m. 13 iulie 1931). A început cu povestiri și romane realist-naturaliste, apoi în dramele sale s-a îndreptat tot mai mult spre o reprezentare psihologic-simbolistă: *John Ulfstjerna* (1907), *Fiul lui Rembrandt* (1927). Hedberg a fost de asemenea critic literar, teatral și de artă, iar între anii 1910–1922 a condus, Teatrul Dramatic din Stockholm.

27 martie – 175 de ani de la nașterea actorului italian **Ernesto Rossi** (m. 4 iunie 1896). Cu trupa proprie, înființată în 1864, a făcut turnee în America de Sud, S.U.A. și Rusia, jucând în special un repertoriu clasic. Intrepret strălucit al eroilor shakespearieni *(Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Richard al III-lea, Romeo, Iuliu Cezar),* Rossi este și autorul a două cărți de teatru *(Studii dramatice* și *Patruzeci de ani de viață artistică).*

29 martie – 100 de ani de la nașterea prozatorului și dramaturgului francez **Marcel Aymé** (m. 14 octombrie 1967). A scris un teatru satiric și fantastic *(Lucienne și măcelarul, Clérambard, Capul celorlalți, Păsări de lună, Minotaurul).*

APRILIE

1 aprilie – Împlinește 70 de ani prestigiosul regizor și profesor **Valeriu Moisescu.**

– 110 ani de la nașterea **Soniei Cluceru** (m. 10 februarie 1955). Actriță de frunte a Teatrului Național din București, a perpetuat spiritul vechii școli românești de comedie. Vitalitatea robustă și o neprefăcută naturalețe îi particularizează stilul de joc. A dat viață multor eroine din dramaturgia autohtonă: Chiriachița *(Titanic Vals,* 1931), Miza *(... Escu,* 1933), Stăvăroaia *(Idolul și Ion Anapoda,* 1934), Efimița *(Conu' Leonida față cu reacțiunea,* 1937), Coana Chirița (în adaptarea lui Tudor Mușatescu după Alecsandri, stagiunea 1942–1943).

– 40 de ani de la moartea dramaturgului belgian de limbă franceză **Michel de Ghelderode** (n. 3 aprilie 1898). A scris piese expresionsite a căror temă principală o constituie tensiunea metafizică între forțele irațională, între bine și rău, piese realizate cu o fantezie bogată, într-o tehnică dramatică foarte concentrată, ce îmbină burlescul, tragicul, terifiantul, insolitul *(Barrabas,* 1933; *Hop Signor!,* 1942; *Escurial,* 1948, *Fastele infernului,* 1949; *Farsa tenebroșilor,* 1952; *Cristofor Columb*). Lucrările sale i-au conferit o poziție particulară în teatrul european contemporan.

4 aprilie – 130 de ani de la nașterea dramaturgului francez **Henri Bataille** (m. 2 martie 1922), autor al unor piese cu o intrigă bine construită, desfășurând conflicte

pasionale în mediul monden *(Maman Colibri,* 1904; *Marșul nupțial,* 1905; *Scandalul,* 1909; *Făcliile,* 1912).

13 aprilie – 90 de ani de la moartea lui **Petre Liciu** (n. 19 martie 1871), unul dintre cei mai originali actori ai vremii. Atent la lecția veriștilor, a știut să imprime personajelor sale pecetea unei profunde autenticități. Arta lui Liciu nu se năștea însă din combustia trăirilor spontane, ci dintr-o abordare cerebrală, dintr-o construcție minuțioasă, inteligentă, nuanțată a rolului. Actor de compoziție prin excelență, a întruchipat memorabil, pe scena Teatrului Național, o serie de „caractere" tragice și comice: Ștefăniță-Vodă în *Viforul,* Hlestakov în *Revizorul,* Tokeramo în *Taifun* de M. Lengyel, Isidore Lechat în *Banii* de Octave Mirbeau.

MAI

10 mai – 20 de ani de la moartea dramaturgului, prozatorului, regizorului și pictorului german **Peter Weiss** (n. 18 noiembrie 1916). A scris romane de un realism obiectiv, cu elemente absurde și suprarealiste și formă autobiografică, în care este dezvăluită o lume incoerentă, alienată: *Umbra trupului vizitiului* (1960), *Rămas bun de la părinți* (1961), *Punct de fugă* (1962), *Convorbirea celor trei oameni în mers* (1963). Piesa parabolică *Urmărirea și asasinarea lui Jean Paul Marat, reprezentată de o trupă de teatru a ospiciului din Charenton în regia domnului de Sade* (1964), de inspirație istorică, abordează tema conflictului dintre acțiunea revoluționară având ca scop transformarea lumii și nihilismul care se opune acțiunii, potențând, cu mijloacele moderne sugerate de teatrul brechtian, lipsa de sens și nebunia unei societăți fără perspectivă.

12 mai – 80 de ani de la premiera absolută a dramei ***Suflete tari*** de Camil Petrescu, la Teatrul Național din București, în regia lui Paul Gusty, avându-i ca interpreți principali pe G. Ciprian (în rolul *Andrei Pietraru)* și Maria Filotti (în rolul *Ioana Boiu).*

14 mai – Împlinește 50 de ani regizoarea **Magdalena Klein.**

– 90 de ani de la moartea scriitorului suedez **August Strindberg** (n. 22 ianuarie 1849). Ducând o viață agitată, punctată de căutări ideologice, Strindberg este autorul unei opere vaste, de orientare naturalistă, apoi neoromantică și preexpresionsită, ce cuprinde romane *(Camera roșie, Cei de pe insula Hemsö),* nuvele *(Căsătoriți, Utopii în realitate),* pagini autobiografice *(Fiu de slujnică, Pledoaria unui nebun)* și drame *(Tatăl, Domnișoara Iulia, Dansul morții,* trilogia *Spre Damasc)* de acută observație psihologică.

– 210 ani de la moartea dramaturgului german **Iakob Michael Reinhold Lenz** (n. 12 ianuarie 1751), reprezentant al mișcării „Sturm und Drang". Teoretician al dramei lipsite de reguli (scrierea *Observații despre teatru,* 1774), precursor al formei libere, anticipând drama modernă, novator al tehnicii dramatice prin experimentarea unor mijloace scenice noi, Lenz a scris piese cu tematică socială și atitudine antiartistocratică, pledând pentru libertatea pasiunilor (1774 – *Majordomul;* 1776 – *Soldații),* de un realism psihologic care frizează adesea grotescul. Opera sa mai cuprinde proză cu elemente autobiografice și satiră literară.

29 mai – 80 de ani de la moartea actorului și regizorului de teatru rus **Evgheni Bagrationovici Vahtangov** (n. 1 februarie 1883). Elev al lui Stanislavski, Vahtangov este autorul unor spectacole caracterizate prin jocul exuberant, plin de fantezie și de vitalitate, al actorilor *(Prințesa Turandot* de C. Gozzi).

Corina GUGU
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

CAMPANIA NAȚIONALĂ „ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI"
Noi pentru noi înșine
27 martie – ziua solidarității teatrale

✣ UNITER (Uniunea Teatrală din România) organizează pentru 27 martie 2000 – Ziua Mondială a Teatrului – campania națională **„Artiștii pentru artiști (Noi pentru noi înșine)"**, care își propune:
- să lanseze această zi pentru publicul larg, în cadrul unei campanii naționale mediatice;
- fondurile obținute din vânzarea de bilete de la toate instituțiile teatrale din țară să fie donate, într-un cont special, pentru programul de sprijinire a artiștilor vârstnici, cu probleme, prin programul „Casa Artistului".

Campania națională „Artiștii pentru artiști – noi pentru noi înșine" este prima campanie națională pentru teatru. Există campanii naționale împotriva fumatului sau împotriva drogurilor; aceasta este o campanie națională pentru teatru, pentru spectacole, pentru artiști.

A fost aleasă ziua de 27 martie – Ziua Mondială a Teatrului – deoarece dorim ca această zi să devină, în România, Ziua solidarității teatrale.

Un eveniment care ne determină pe noi înșine să fim solidari cu cei mai vârstnici decât noi. E un gest de reverență necesar pentru creatorii care s-au dedicat vocației lor și pentru cariera acestora.

Campania națională „Artiștii pentru artiști" este și un semnal pe care dorim să-l adresăm publicului ca un model.

Campania națională „Artiștii pentru artiști - noi pentru noi înșine" se desfășoară pe două coordonate:
- campania mediatică;
- programarea spectacolelor la fiecare teatru din țară.

UNITER gestionează la nivel logistic organizarea și desfășurarea campaniei, precum și întreaga campanie promoțională.

Organizarea Campaniei este în desfășurare: avem acceptul autorităților locale tutelare (Primării și Consilii județene), am deschis contul special și suntem în corespondență cu fiecare teatru pentru programarea spectacolelor și rezolvarea tuturor problemelor.

Se vor edita materiale promoționale unice pentru toată țara, care vor purta același însemn și același mesaj: bilete unice, afișul, campania de presă.

✣ „Caragiale 2002/Caragiale în dialog"

Proiectul promoveaza valorile culturii românești în țară și în comunitățile românești de peste hotare prin prezentarea valorilor clasice ale culturii române într-o lectură dezinvoltă și atractivă. E o nouă formă de educație teatrală pentru generațiile tinere seduse de industria show-biz-ului, electronică și industria video.

Finanțarea proiectului este realizată prin Ministerul Culturii și Cultelor din Fondul Cultural Național și din surse atrase.

„Caragiale 2002/Caragiale în dialog" este un spectacol-*workshop*, un spectacol deschis spre participarea publicului pentru crearea unor posibile comunități locale artistice.

„Caragiale 2002/Caragiale în dialog" se dorește a fi un demers care conectează realitatea creatoare a zilelor noastre la clasicitatea operei lui Caragiale.

Proiectul se adresează tinerilor incluși la proiect, precum și publicului care dorește să participe la ateliere/*workshop*. Vor fi încurajați să participe în grupuri de lucru artiștii profesioniști care fac parte din echipă și tineri din diversele comunități unde se prezintă spectacolul, selectați pentru workshop.

Relația dintre creatori, text și public va genera posibilitatea derulării unor ateliere de lucru, variante ale spectacolului propus, care se vor adapta în funcție de publicul consumator al actului cultural. Este o deschidere a teatrului către public, a tinerilor creatori către tinerii consumatori de produse culturale, a textelor lui Caragiale către realitatea românească și realitatea diasporei, punând în valoare universalitatea frământărilor cotidiene.

Dialogul public – creator, cultura românească – cultură universală este, de altfel, vectorul acestui proiect.

✣ PROGRAME / PROIECTE UNITER / 2002
INFORMAȚII

1. Sunt în pregătire două spectacole, realizate în coproducție:
   - SORRY, de Aleksandr Galin, coproducție cu Teatrul „L.S. Bulandra" București;
   - PRIN GAURA CHEII de Jo Orton, coproducție cu Teatrul Mic București.

2. În luna februarie, Ion Caramitru, Președinte UNITER a participat la:
   - conferința de la Belgrad (22 – 23 februarie 2002), organizată de Ministerul Culturii din Serbia și Centrul de Studii pentru Dezvoltare Culturală; tema conferinței: probleme-cheie în politicile culturale din țările central-est europene în perioada de tranziție.
   - Conferința de la Budapesta (14–17 februarie 2002), intitulată: **bigger ... better ... beautiful?,** cu tema: impactul lărgirii Uniunii Europene asupra oportunităților culturale din Europa.

3. Continuarea programelor de sprijin pentru artiștii seniori aflați în dificultate prin:
   - organizarea campaniei naționale *„Artiștii pentru artiști - noi pentru noi înșine";*
   - demersuri la Ministerul Culturii și Cultelor, prin ANUC, pentru rezolvarea situației caselor de odihnă și creație de la Sinaia;
   - continuarea serviciilor asigurate de grupul de asistență socială a programului „Casa Artiștilor";
   - semnarea contractului de asociere cu investitorul german pentru construcția Casei Artiștilor.

4. Se desfășoară pregătirile pentru ***Gala Premiilor UNITER***, care are loc în data de ***8 aprilie 2002***, la sala mare a Teatrului Național „I.L. Caragiale" București, precum și pentru concursul ***„Cea mai bună piesă românească a anului".***

5. Continuarea programului de sprijin pentru tinerii artiști prin derularea următoarelor proiecte:
   - CARAGIALE 2000 / CARAGIALE ÎN DIALOG
   - „Voci Tinere", organizat împreună cu Radiodifuziunea Română, Redacția Literatură, Artă, Știință;
   - Întâlnirile de la Bussang;
   - Programul Map
   - În continuare, UNITER pune la dispoziția solicitanților spațiile sale pentru repetiții, oferă sprijin financiar pentru proiectele depuse de către companiile independente;

de asemenea, a sprijinit Centrul Cultural European prin identificarea partenerilor financiari pentru reprezentațiile cu spectacolul ***Made in Romania.***

6. UNITER a încheiat un Protocol de colaborare cu Asociația FABRICAT ÎN ROMÂNIA. Cele două uniuni neguvernamentale au același obiectiv: promovarea „produselor" românești.

✣ ALTE ACTIVITĂȚI

1. Aniversări – actorul ION HENTER
2. Saloanele UNITER –
   - 24 ianuarie – tema „România"
     - Participare excepțională a următorilor: prof. univ. dr. Răzvan Ungureanu, istoric; Cristina Struțeanu, etnograf; comandor de marină (r) Nicolae Mijiciov, scriitorii Dan Tărchilă, Lena și George Stanca.
     - Expoziție de artă plastică cu lucrări semnate: Titina Comșa, Mihaela Kvasuleschi și Eugenia Bassa-Crâșmaru.
   - 25 februarie – tema *„Seară de teatru"*
     - participare excepțională a actriței *Florina Cercel* cu un colaj de texte Caragiale;
     - participarea excepțională a regizorului *Cornel Todea* și a echipei de actori a Tetrului Ion Creangă – cu momente remarcabile din spectacolul **„Voi scandal cu orice preț...."** după I.L.Caragiale, scenariu N.Gârmacea
3. Sprijin producții companii independente
   - Spectacol INIMITABILII – regia Teodora Herghelegiu
   - Spectacolul ÎNGERUL ELECTRIC – regia Radu Apostol
4. Sprijin financiar Revista **„Teatrul azi".**

*
* *

UNITER - Uniunea Teatrală din România, împreună cu Centrul Cultural European au produs spectacolul **Made in Romania.**

- scenariul și regia: Dan Puric
- costume: Irina Solomon
- în distribuție: trupa de tineri artiști ai companiei Passe-Partout D.P.

Made in Romania este un spectacol de dans, pantomimă, muzică, step.

O succesiune de povești muzicale și dansante într-o eliberare de ritm și poezie; pastișe după celebre secvențe care au intrat în memoria colectivă: Stan și Bran, valsul vienez, dansurile populare românești etc.

Spectacolul încearcă să propună o modalitate modernă de spectacol.

Made in România nu e numai un spectacol de teatru; e și un show muzical autohton. Premiera spectacolului a avut loc în cadrul Festivalului Național de Teatru, ediția 2001. În același an, spectacolul a participat la Festivalul de la Menden (Germania), iar în anul 2002 este invitat la Festivalul de la Salonic, Festivalul de Teatru de la Ulm și Festivalul de la Grenoble.

Proiectul **Itinerarii și Spectacole** inițiat de UNITER își propune să prezinte comunităților din marile orașe din țară spectacole produse în București, cu intenția de a crea evenimente culturale.

În luna decembrie 2001 spectacolul a avut reprezentații la Târgu Mureș și Sfântu Gheorghe, urmate, în luna februarie 2002 , de reprezentațiile de la Craiova și Târgu Jiu.

✣ VOCI TINERE

În colaborare cu Societatea Română de Radiodifuziune – Redacția Literatură, Artă, Știință, UNITER organizează, în anul 2002, proiectul „Voci tinere" la Radiodifuziunea Română!

Radiodifuziunea Română intenționează să promoveze emisiuni dinamice, propuse de tinerii colaboratori pentru un public tânăr.

UNITER promovează tinerii artiști, oferindu-le posibilitatea lansării pe postul național de radio.

Tema selecției pentru tinerii actori: opera lui I.L.Caragiale

Proiectul este în derulare.

Au fost lansate candidaturile, sunt înscriși un număr de 30 de tineri actori, care urmează să se pregătească pentru jurizare.

„Premiul" proiectului: contracte de colaborare pentru tinerii selectați la Radiodifuziunea Română.

✣ ÎNTÂLNIRILE DE LA BUSSANG

Proiectul se înscrie în programul de reactualizare a itinerariilor religioase ale Evului Mediu, program intitulat „Itinerariile consiliului Europei", prin care se propun traseee laice.

Obiectivul declarat al acestui schim cultural este conștientizarea rolului formator al teatrului ca mijloc fundamental de educare pentru o societate democratică și pentru viitoarea cetățenie europeană.

Programul derulat la Bussang implică prezentarea unui spectacol de către fiecare grup de actori participanți, prezența la dezbateri pe tema creației teatrale și la atelierele profesionale.

Finalul participării la ateliere înseamnă un spectacol comun.

Proiectul propune o temă de reflecție anuală pentru tinerii actori.

UNITER participă la Întâlnirile de la Bussang din anul 1999.

Pentru anul 2002 a fost anunțată deschiderea perioadei de înscriere pentru selecția grupului de tineri actori (minimum patru, maximum șapte) care va participa la „Întâlnirile de la Bussang".

Dosarele se depun la sediul UNITER până în data de 28 februarie 2002.

✣ PROGRAMUL MAP

Tineri creatori și noi forme de expresie artistică

Continuare a programului Pepiniere europene pentru tineri artiști, desfășurat în perioada 1990–2000.

MAP se adresează artiștilor cu vârste cuprinse între 20–35 de ani și are ca obiectiv susținerea acestora la început de carieră.

Asociat unei structuri profesionale, unui oraș și unui coordonator, artistul poate participa la o rezidență de 1–9 luni.

Programul se derulează în perioada 2001–2004 și cuprinde următoarele etape:

a. *Programul de mobilitate a tinerilor creatori (aprilie 2002 – martie 2003)*
Care lansează parcursul european al tinerilor creatori pentru promovarea noilor forme de expresie artistică.

b. *Forumul European al tinerilor creatori (mai 2003, Graz, Austria – capitala europeană în 2003)*
Este locul de întâlnire al tinerilor laureați ai programului MAP, se evaluează rezidențele artistice și se evaluează reacția publicului la noile propuneri artistice ale tinerilor creatori.

c. *Observatorul noilor expresii artistice (iulie 2001 – mai 2004)*
Analiza, pe întreg parcursul desfășurării programului, a relațiilor dintre tinerii artiști, identificarea formelor de expresie artistică, montarea unei rețele permanente între creatori pentru proiecte derulate în comun, schimburi de informații, ateliere de creație etc.

d. *Agenția Europeană a Tinerilor Creatori (ianuarie 2002 – iunie 2004)*
Reprezentată de corerspondentul național al programului pentru asistarea tinerilor, acordarea sprijinului logistic necesar și facilitarea continuării parcursului european al tinerilor laureați ai programului.

Directorii teatrelor sunt rugați să pună la avizier aceste informații care privesc întreaga noastră breaslă.

Revistsa TEATRUL AZI
a publicat ca supliment în seria

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC:

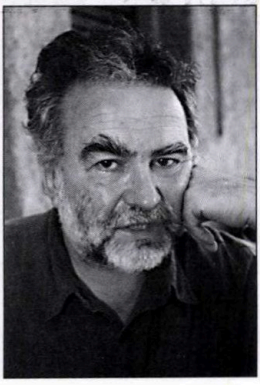
La vorbă cu VLAD MUGUR
Ursit scenei: MIHAI POPESCU
El, vizionarul: AURELIU MANEA
Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU
Cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU

Volumele pot fi procurate în teatre, holul Teatrului NOTTARA, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și prin numărul de telefon al redacției (666 34 52)

Coperta I: *Tamara BUCIUCEANU BOTEZ* în „Așteptând la Arlechin“ **Foto:** Florin Biolan

Coperta II: *Ion CARAMITRU* la 60 de ani **Foto:** Florin Biolan

Coperta III: *Ion Caramitru, Mariana Buruiană, Ileana Predescu și Constantin Florescu* în minunatul „Hamlet“



Coperta IV: *GEORGE BANU preaspăt Cavaler al Meritului Național francez* **Foto:** Florin Biolan

SUMAR

1 Gala UNITER 2002

5 Anul CARAGIALE

12 Valeriu Moisescu la 70 de ani

30 Întâlnire cu Toma CARAGIU

33 Marioara Voiculescu

35 Aurel Ion Maican văzut de Ionel Teodoreanu și Sandu Teleajen

41 Interviu: Coca Bloos

47 Spectacole

95 Noi, în lume

103 Din lume

104 Vești

105 Cartea de teatru

111 Calendar teatral

114 Info UNITER

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 3–4–5/2002
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI“ S.A. București
ROMÂNIA

Sistemul calității certificat SR EN ISO 9001

1 Dan PURIC și Mircea ALBULESCU în ***O scrisoare pierdută*** Teatrul Național „I.L. Caragiale“

Foto: Florin Biolan

2 Florin ZAMFIRESCU în ***O scrisoare pierdută*** Teatrul Național „I.L. Caragiale“

Foto: Florin Biolan

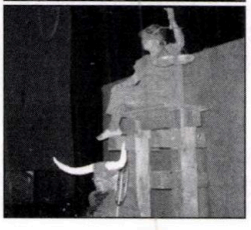
3 Răzvan VASILESCU în ***Libertinul*** de E.E. Schmitt, Teatrul „Bulandra“

4/5 Scenă din ***Amanții însângerați*** de Chikamatsu Monzaemon, Teatrul Național „I.L. Caragiale“

Foto: Florin Biolan

6 George IVAȘCU în ***Mireasa mută*** de Ben Jonson, Teatrul de Comedie

7 Cornel VULPE și Mihai BISERICANU în ***Mireasa mută*** de Ben Jonson, Teatrul de Comedie

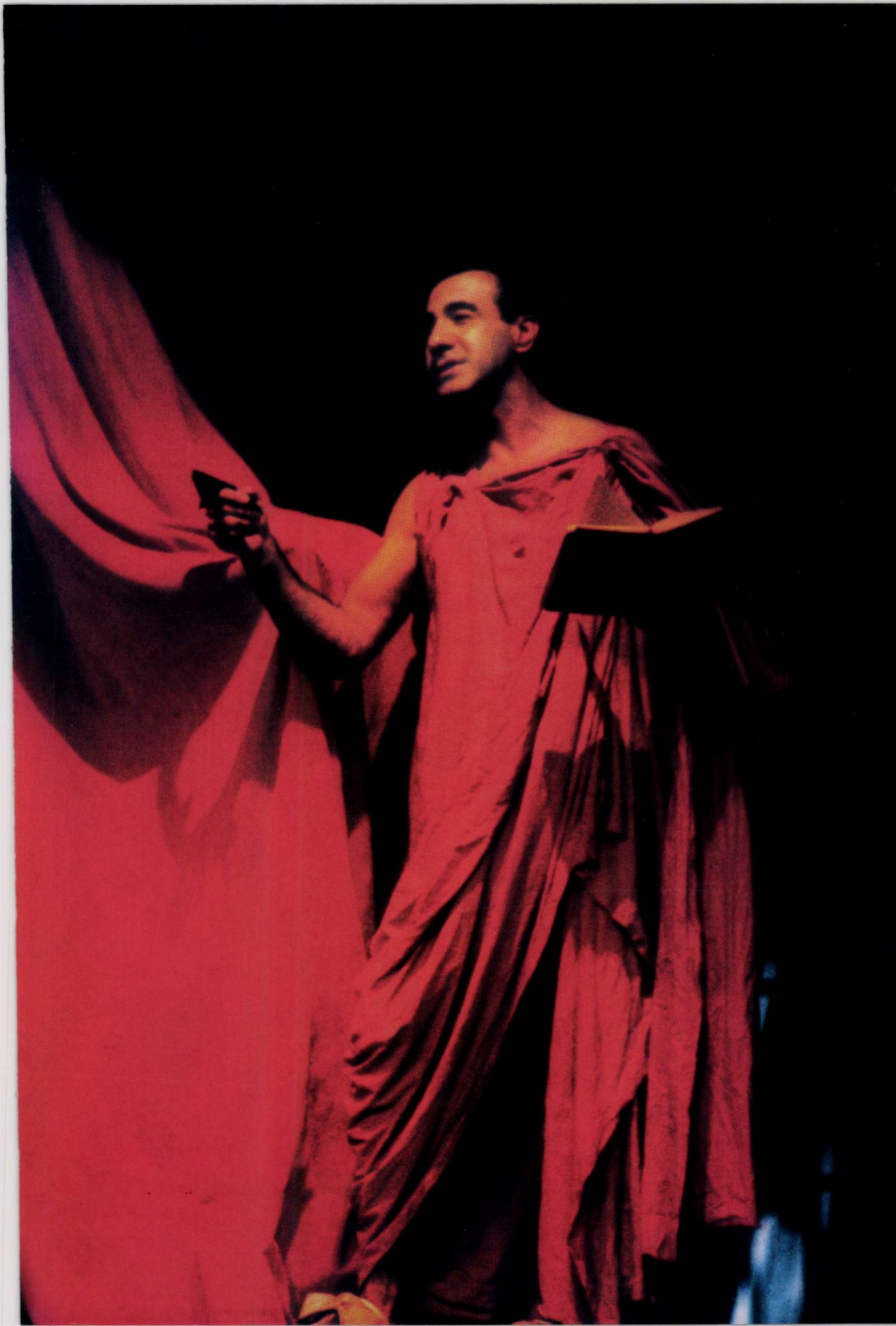


8 Scenă din ***Poate Eleonora...*** de Gellu Naum, Theatrum Mundi

Imagini din spectacolele puse în scenă de ALEXANDRU TOCILESCU

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676



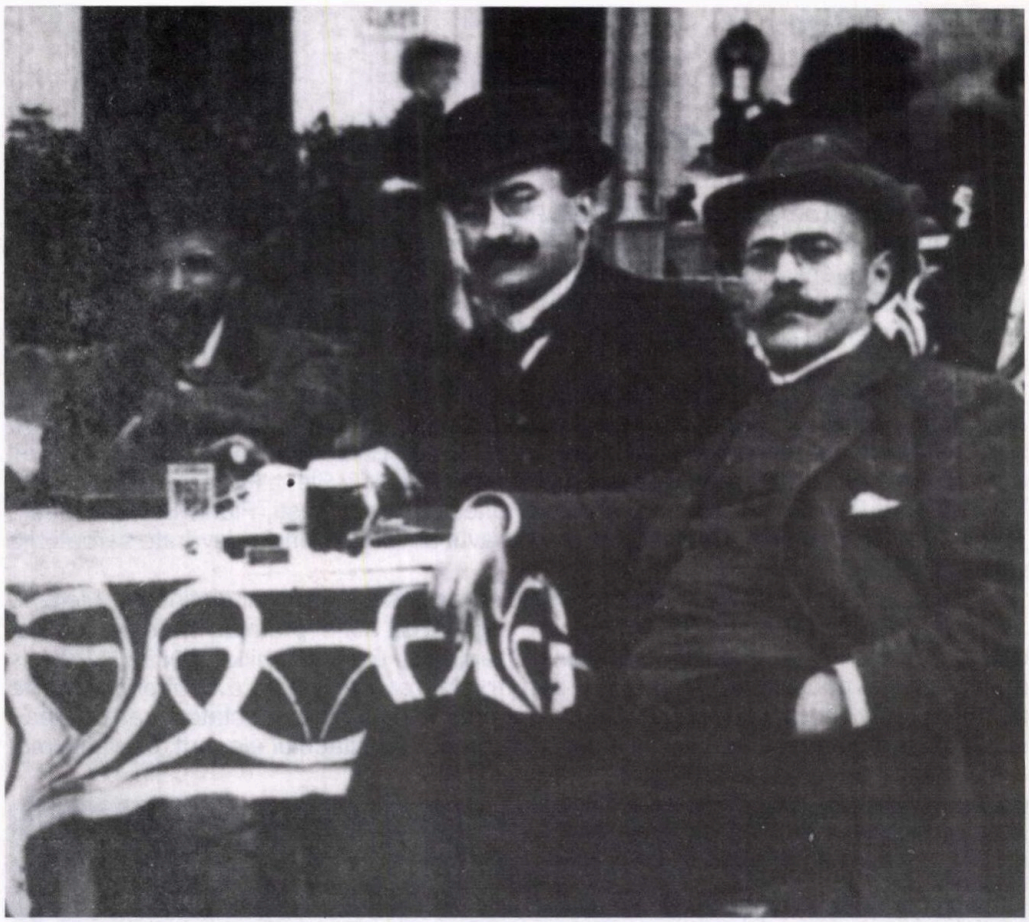
I 3818

TEATRUL azi

numărul 6, 7, 8 și 9 / 2002

TEATRUL azi

numărul 6, 7, 8 și 9 / 2002



Stimați cititori,

trăitori în lumea celui de mai sus, luptăm ca revista noastră să supraviețuiască în pofida situației financiare dezastruoase în care ne aflăm.

Revista **„Teatrul azi"** era pe punctul de a dispărea din nou (ca în februarie 1998), dar (nici noi nu știm cum) am reușit s-o mai menținem în viață. Ne adresăm dumneavoastră acum pentru a vă cere scuze că în acest an, am fost obligați la editarea de numere triple și cvadruple, împuținând și micșorând imaginile și renunțând ades la corpul de literă ușor lizibil.

Am făcut efortul, totuși, de a surprinde întreaga stagiune în măsura posibilităților noastre reduse.

Abonaților noștri, cărora le mai mulțumim încă o dată pe această cale pentru sprijinul moral (în primul rând) și material (ultranecesar) acordat, le promitem o compensație-surpriză pentru diferența de preț generată de aceste numere-mamut.

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

841.597 d

Cu considerație,
redactor șef
Florica ICHIM

Doina MODOLA

O gală strălucitoare

Aflată la cea de-a zecea ediție, Gala Premiilor UNITER 2002 a fost mai strălucitoare ca oricând, prin anvergură, valorile artistice aflate în competiție, atmosfera de emulație și sentimentul stenic al solidarității de breaslă, dincolo de toate patimile și rivalitățile. O sală fremătând de energie și bucuria regăsirii, de emoțiile așteptării și curiozitate animată a creditat – pentru a câta oară? – comunitatea de excepțională ținută a oamenilor de teatru.

Organizat de UNITER și Societatea Română de Televiziune, cu sprijinul ARCUB și al Primăriei București, evenimentul, coordonat de directorul programului, Ion Caramitru și pregătit vreme de un an de o mică echipă eficientă și devotată, condusă de directorul executiv al UNITER-ului, Aura Corbeanu (echipă formată din Elena Popescu, Doina Lupu, Maria Morar, Carmen Marinescu, Anabela Ionescu, Aurel Ruști, Florin Scarlat, Mirela Țugui, Nicolae Vlădescu, Daniel Milicescu), a avut anvergura unei adevărate sărbători a valorilor scenei românești.

Susținută financiar de o elită, constituind ea însăși un gir al distincției: *Mecena 2002* UNIREA SHOPPING CENTER, care a dobândit astfel premiul omonim, acordat doamnei Carmen Palade, director general adjunct, Gala premiilor UNITER, intens mediatizată și publicitată, s-a bucurat de participarea entuziastă a unui public foarte numeros. Sala Teatrului Național s-a dovedit prea mică pentru spectatorii care stăteau în picioare sau așezați pe intervale pentru a urmări spectacolul elegant, cu nimic mai

Foto: Andrei Dumitru

Totdeauna cu noi, Johnny RĂDUCANU

prejos decât manifestările omoloage de pe alte meridiane. Au fost în sală oameni de afaceri, diplomați, ambasadori străini, oameni de teatru stabiliți în alte țări, personalități politice, studenți, iubitori ai teatrului. La prima parte a spectacolului a participat președintele Ion Iliescu.

Valoarea a fost celebrată cu stil și fast, după un ceremonial constituit în timp ca o manifestare originală. Spectacolul, desfășurat în scenografia lui Marius Alexandru Dumitrescu și scenotehnica Stage Expert, într-o îmbinare bine orchestrată de imagini proiectate, prim-planuri, detalii și desfășurări *live*, a avut o ținută artistică remarcabilă. Armonios conceput de Cornel Todea, care a semnat, ca de fiecare dată, regia, s-a remarcat prin amplitudine, ritm, umor, desfășurând un cadru select, pe măsura caratelor care s-au perindat pe scenă.

Amfitrion scânteietor, parcă mai în vervă ca altă dată, mai motivat interior, Ion Caramitru a îmbinat cu nonșalanță, cuvântul potrivit cu improvizația spontană. La fel de inspirați, invitații săi au onorat sărbătoarea teatrului românesc cu emoție, spirit și nostalgie. Au evocat amintiri și au elogiat valoarea, cu farmecul lor inconfundabil, înmânând premii: Carmen Stănescu, Mihai Fotino, Irina Petrescu, Alice Georgescu, Florin Zamfirescu, Dragoș Buhagiar, Emilia Popescu; și diplomați străini: Jonathan Schetle, șeful delegației Comisiei Europene la București, și domnul Robin Haker, directorul pentru Europa al British Council, dând o certă distincție ceremoniei. Artiști români stabiliți acum în alte țări, creatori și șefi de școală au venit în țară anume pentru acest eveniment: Miruna Boruzescu din America, Ovidiu Schumacher din Germania, Rosita Cambos din Israel, Petrică Ionescu din Franța. O pleiadă de oameni care confirmă vigoarea și statutul artei românești sporind faima ei internațională.

Reîntors din Canada unde trăiește, joacă și montează, Septimiu Sever (înalt, voinic, triumfător, frumos), în spiritul artei omagiate, a sărutat scena, înainte de a-i înmâna Valeriei Seciu premiul pentru cea mai bună actriță.

Spectacolul a îmbinat participările devenite tradiționale, ca aceea a lui Johnny Răducanu – ca de obicei, plin de duh, ironie și autoironie, în amicală complicitate cu Ion Caramitru –, cu remarcabile prezențe noi, precum aceea a formației Brass Cvintet, care a interpretat muzica pe parcursul întregii seri. Secvențele de dans ale grupului *Passe-partout D.P.*, condus de Dan Puric, și trupa *Aeros*, proaspăt revenită dintr-un turneu glorios în America, au întinerit și au dinamizat desfășurarea. Momentul comic cel mai antrenant, acela realizat de Mihai Verbițchi și Gheorghe Simoncea, a „agățat" cu haz întâmplările săptămânii și necontenitele repetări ale lumii, prin excelenta înzestrare imitativă și parodistică a actorilor.

Premierea în sine s-a bizuit pe același mecanism serios, care a asigurat prestigiul și conținutul distincțiilor Galei, consolidate în timp, validate și râvnite prin depozitarea

Foto: Andrei Dumitru

Gheorghe ȘIMONCA (Radu Beligan)
Mihai VERBIȚCHI (Florin Piersic)

valorii incontestabile a fiecărui premiat, pe parcursul anilor. Premiile pentru întreaga activitate, cele anuale și cele speciale, cu ocazia ediției jubiliare a Galei, ca și premiul de excelență au fost bine cumpănite, ca de obicei, de senatul UNITER, căruia îi revine această misiune pe tot intervalul celor patru ani cât deține mandatul.

Premiile pentru întreaga activitate au revenit, anul acesta, criticului Margareta Bărbuță, martor și cronicar al fenomenului teatral românesc vreme de peste jumătate de veac; actriței Sanda Toma (care s-a reîntors, în fine, în teatru, pentru a juca), o apariție fermecătoare ce n-a pierdut nimic din drăgălășenia și feminitatea de odinioară; lui Alexandru Tocilescu, unul dintre cei mai interesanți regizori români, cu o mare vocație pentru comedie și satiră, autor în anii '80 al unui *Hamlet* de neuitat și, în anul 2000, al unei provocatoare *Scrisori pierdute*, intrate, de aceea, în dizgrație; actorului Costache Babii, de largă disponibilitate interpretativă, creator al unor roluri importante la Teatrul

„Sică Alexandrescu" din Brașov; scenografului Vittorio Holtier, cu o creație de peste trei decenii, care i-a fixat un stil, un loc și o filiație în teatrul românesc, prin activitatea didactică.

Regizorul Tompa Gabor, artist în plină forță, care s-a impus prin montările sale de nivel internațional, dar și prin direcția imprimată Teatrului Maghiar din Cluj, pe care l-a propulsat după 1990 printre scenele remarcabile ale țării, a fost distins cu premiul de excelență.

În această ediție jubiliară, a zecea, Gala Premiilor UNITER și-a deschis cupola, cuprinzând confrați din alte genuri, care dau profilul aparte teatrului românesc, prin diversitatea, culoarea, specificul lor: teatrul de revistă, teatrul de copii, teatrul de păpuși și marionete, arta circului. Au păsit pe podiumul laureaților, întâmpinați cu ropote de aplauze, Stela Popescu și Alexandru Arșinel, cei mai buni actori de revistă (și nu numai), înnobilând reuniunea cu talentul, harul, popularitatea lor. Prin premiul special pentru spectacolul de circ, acordat lui Simion Avram, clovnul „Siminică", a fost sărbătorită lumea mirifică a acrobaților, dresorilor, jonglerilor, a acelor artiști totali, către care a tins în permanență teatrul secolului XX. Premiul special pentru teatrul de păpuși și marionete a onorat activitatea de o viață a Brândușei Zaița Silvestru, artistă care a însuflețit atâtea personaje ale Teatrului „Țăndărică", culegând elogii și distincții în țară și în străinătate, și a învățat câteva generații de păpușari, după 1990.

Cariera unui artist de excepție, Ion Lucian, talent polivalent, cu o voce și o rostire inconfundabile, ale cărui creații au marcat date de seamă în istoria teatrului românesc, a fost încununată cu premiul special pentru teatrul de copii, care i-a fost înmânat de succesorul său, Cornel Todea, directorul actual al Teatrului „Ion Creangă".

Premiul pentru Cea mai bună piesă românească a anului 2001, program finanțat de Fundația Principesa Margareta a României (desfășurarea concursului, premiul și editarea piesei câștigătoare), i-a fost decernat lui Kinsces Elemer, pentru drama *Canarul* și înmânat – ca la fiecare ediție – de Alteța Sa Regală. Din juriu au făcut parte Paul Cernat, critic literar, Sebastian Vlad Popa, critic teatral, Adrian Titieni, actor; director de program: Marian Popescu. Premiul British Council (surpriză, anul acesta) i-a revenit tinerei regizoare Alice Barb pentru montarea piesei *Cartofi prăjiți cu orice* de dramaturgul englez Arnold Wesker.

Partea de suspans a evenimentului a fost generată de premiile a căror jurizare a fost în aceeași seară: pentru debut, critică, actorie, regie, scenografie, cel mai bun spectacol. După ce juriul de preselecție alcătuit din criticii: Magdalena Boiangiu, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu, Sebastian Vlad Popa, Dumitru Solomon a desemnat nominalizările, juriul final, compus din Dragoș Buhagiar, Irina Coroiu, Ion Bogdan Lefter, Valeriu Moisescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, urma să decidă laureații, competiția fiind foarte strânsă.

Cel mai remarcabil debut a fost considerat, pe bună dreptate, acela al tânărului Radu Apostol, pentru regia spectacolului *Acasă* după Ludmila Razumowskaia, realizat la Teatrul „Ion Creangă" din București (nominalizați fiind și actrița Luiza Cocora și regizorul Sorin Militaru). La Teatrul Radiofonic, câștigător a fost Mihai Lungeanu, regizor al piesei *Provocare* de Doru Moțoc (preferat lui Dan Puican și Gavril Pinte). La Teatrul TV – prezent în fine, în ultima vreme, la ore accesibile în programe – premiul i-a revenit lui Constantin Dicu pentru regia spectacolului *...Escu* de Tudor Mușatescu (în competiție cu Ion Gostin).

Aflată într-o companie redutabilă, aceea a lui Helmut Stürmer și Lia Manțoc (care au semnat scenografia ultimelor spectacole ale lui Vlad Mugur la Cluj, *Hamlet* de Shakespeare și *Așa este (dacă vi se pare)* de Pirandello) și a Elenei Dmitrakova (autoarea decorurilor și costumelor spectacolului *Unchiul Vanea* la Bulandra), Adriana Grand a fost distinsă cu premiul pentru cea mai bună scenografie pentru spectacolele realizate la Teatrul „Csiky Gergely"din Timișoara: *Călătorii cu dricul* & *Strategia porcului – Cu ochi de copil* de Raymond Cousse și *Lecția* de Eugen Ionescu.

Dintre cei nominalizați pentru critică teatrală, premiul i-a revenit lui Marian Popescu (concurenții fiind Dan C. Mihăilescu și Victor Scoradeț), autor în ultima vreme al unor consistente cărți de critică teatrală și editor productiv al *UNITEXT*.

Actrițele aflate în competiție anul acesta, mult diferite ca vârstă și genuri, au fost foarte tânăra Andreea Bibiri, o interpretă cu o disponibilitate histrionică ieșită din comun, Rodica Negrea, într-o revenire spectaculoasă după o penumbră de câțiva ani, și inepuizabila Valeria Seciu, uluitoare în doamna Berring din *Spirit* de M. Edson la Teatrul Mic din București. A câștigat Valeria Seciu, într-o formă excepțională, întinerită parcă și înnoită.

Bătălia cea mai strânsă a fost la Premiul pentru cel mai bun actor, unde s-au confruntat artiști de talia lui Horațiu Mălăele, Victor Rebengiuc și Marcel Iureș, în creații de vârf ale carierei lor: Vanea, respectiv, Serebreakov, din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov la Teatrul „Bulandra" și Bruscon din *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, la Teatrul Act. Distincția i-a revenit lui Marcel Iureș, dar sentimentul tuturor a fost că, prin el, au fost premiați nu numai toți cei trei mari corifei, ci Actorul, în general.

Disputat între Alexander Hausvater (pentru regia spectacolului *Canibalii* de George Tabori la Teatrul Dramatic „Radu Stanca" din Sibiu), Victor Ioan Frunză (pentru regia spectacolelor *Călătorii cu dricul* de Raymond Cousse și *Lecția* de Ionescu la

Foto: Andrei Dumitru

Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara) și Yuri Kordonski (pentru regia spectacolului *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov la Teatrul „Bulandra"), premiul pentru cea mai bună regie i-a fost acordat – cum era de așteptat – regizorului rus, rezident acum în Statele Unite. Scrisoarea sa de mulțumire și de apreciere a actorilor români, care i-au împlinit ideile a citit-o Mariana Mihuț (de neuitat în rolul doicei comic-autoritare a acelei lumi degradate).

Pentru cel mai bun spectacol au fost nominalizate montările: *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Act, București; *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, regia: Yuri Kordonski, Teatrul „Bulandra", București; *Hamlet* de W. Shakespeare, regia: Vlad Mugur, Teatrul Național din Cluj. A câștigat *Hamlet*, ultim omagiu adus acestei *opera summa* a celui care a fost marele regizor Vlad Mugur.

Elogiu, celebrare, triumf, Gala Premiilor UNITER, ediția 2002, a pus în valoare, ca de fiecare dată, elita teatrului românesc, în ce are mai generos, mai înzestrat, mai remarcabil. și a oferit publicului sentimentul sănătos al victoriei binelui, adevărului, dreptății, respectului, consubstanțiale sărbătoririi artei. Și omului, în general.

Echipa Televiziunii Române a conlucrat la reușita Galei cu toată profesionalitatea și dăruirea pe tot parcursul desfășurării, de la lansare la transmisia directă: Sorin Iacob (sonorizare, sunet), Doni Constantin și Irina Elekesz (regia muzicală), Gabriel Ghirion (regia tehnică), Doroteea Bârsoi (șef de producție), Lidia Danciu (ilustrația muzicală), Gimi Ignat și Paul Radu (regia de emisie), Ruxandra Țuchel (redactor coordonator), Daniela Ciolan (redactor), Cristian Nicolau și Anca Coloianu (directori de imagine), Luminița Dumitrescu (regia TV), Ioana Prodan (redactor șef al Departamentului Național de Televiziune), Doru Dumitrescu (director România 1).

Sponsori ai Galei Premiilor UNITER: MINOLTA, JIDVEI, ERICSSON, OMNIASIG, FUNDAȚIA PRINCIPESA MARGARETA A ROMÂNIEI, NET CONSULTING, STAGE EXPERT, BANCA COMERCIALĂ ROMÂNĂ, BANCA ROMÂNĂ PENTRU DEZVOLTARE, AVS, HOTEL MAJESTIC, EURO LINES TOURING, TURISTEA, INOX BUCUREȘTI, APULUM ALBA-IULIA.

GALA UNITER 2002

Premiile au fost acordate de către un juriu alcătuit din:
DRAGOȘ BUHAGIAR, scenograf
IRINA COROIU, critic de teatru și film
IOAN BOGDAN LEFTER, critic literar
VALERIU MOISESCU, regizor
OVIDIU IULIU MOLDOVAN, actor

Premiul pentru debut:
Radu Apostol – pentru regia spectacolului *Acasă* după Ludmila Razumovskaia, Teatrul „Ion Creangă", București.
Premiul pentru Teatru radiofonic:
Provocare de Doru Moțoc, regia artistică Mihai Lungeanu.
Premiul pentru Teatrul TV:
...Escu de Tudor Mușatescu, regia artistică Constantin Dicu.
Premiul pentru cea mai bună scenografie:
Adriana Grand – pentru scenografia spectacolelor *Călătorii cu dricul – Strategia porcului&Cu ochi de copil* de Raymond Cousse și Lecția de Eugen Ionescu, Teatrul Maghiar „Csiky Gergely", Timișoara.

Premiul pentru critică teatrală:
Marian Popescu
Premiul pentru cea mai bună actriță:
Valeria Seciu pentru rolul *D-na Bearing* din *Spirit* de Margaret Edson, Teatrul Mic, București.
Premiul pentru cel mai bun actor:
Marcel Iureș – pentru rolul *Bruscon* din *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, Teatrul Act, București.
Premiul pentru cea mai bună regie:
Yuri Kordonski – pentru regia spectacolului *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov, Teatrul „L.S. Bulandra", București.
Premiul pentru cel mai bun spectacol:
Hamlet de W. Shakespeare, regia Vlad Mugur, Teatrul Național Cluj.

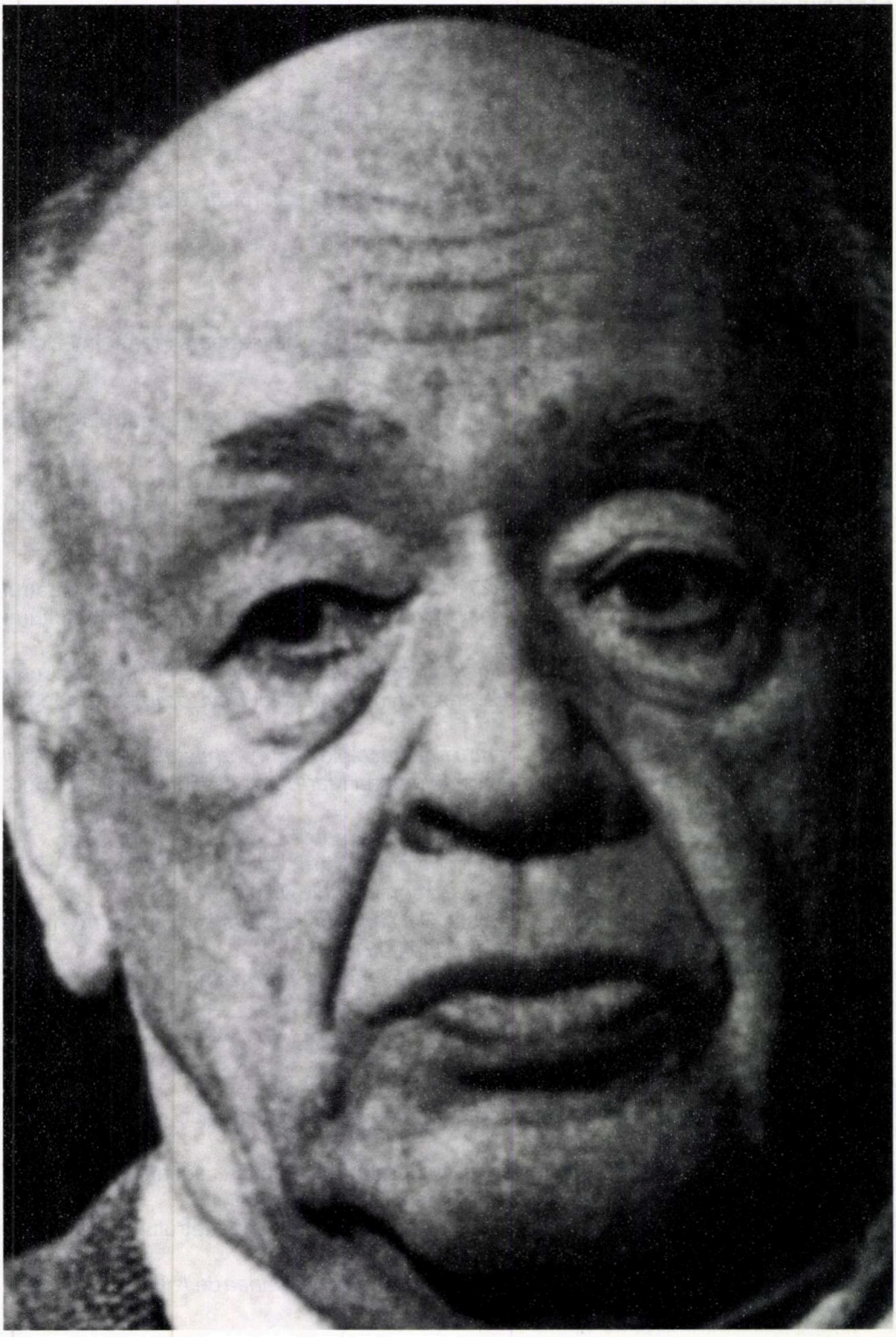
Senatul UNITER a acordat premii speciale pentru:
Spectacolul de circ – acordat artistului de circ Simion Avram („Siminică")
Teatrul de copii – acordat actorului Ion Lucian
Teatrul de păpuși și marionete – acordat actriței Brândușa Zaița Silvestru
Teatrul de revistă – acordat actriței Stela Popescu și actorului Alexandru Arșinel
Premiul pentru cea mai bună piesă a anului 2001 a fost acordat piesei *Canalul* de Kincses Elemér.
Premiul oferit de Consiliul Britanic a fost oferit regizoarei Alice Barb pentru spectacolul *Cartofi prăjiți cu orice* de Arnold Wesker, Teatrul Odeon.
Premiul MECENA a fost acordat de către UNITER directorului general adjunct al UNIREA SHOPPING CENTER, Carmen Palade.

PREMIILE NAȚIONALE ANUALE ÎN DOMENIUL TEATRULUI

ACORDATE DE CĂTRE MINISTERUL CULTURII ȘI CULTELOR PENTRU SPECTACOLELE REALIZATE ÎN ANUL 2001

- Marele Premiu:
  Radu Beligan
- Premiul pentru întreaga activitate artistică:
  Valeriu Moisescu, regie, pedagogie teatrală
  Horea Popescu, regie
  Tamara Buciuceanu-Botez, actriță
  Colea Răutu, actor
  Paul Bortnovschi, scenografie
  Margareta Niculescu, păpuși-marionete
- Premiul pentru cel mai bun spectacol din dramaturgia românească:
  Take, Ianke și Cadâr de Victor Ion Popa, Teatrul Național București
- Premiul pentru cel mai bun spectacol din dramaturgia universală (refuzat):
  Unchiul Vanea de A.P. Cehov, Teatrul L.S. Bulandra

- Premiul pentru regie:
  Felix Alexa, pentru spectacolul *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, Teatrul Național București
- Premiul pentru cea mai bună actriță (refuzat):
  Valeria Seciu, pentru rolul *Vivian Bearing* din spectacolul *Spirit* de Margaret Edson, Teatrul MIC
- Premiul pentru cel mai bun actor (refuzat):
  Marcel Iureș, pentru rolul *Bruscon* din spectacolul *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, Teatrul ACT
- Premiul pentru scenografie:
  Helmuth Stürmer, decoruri
  Lia Manțoc, costume
  Ilona Járo Varga, măști; la spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare, Teatrul Național Cluj-Napoca
- Premiul pentru muzică de scenă:
  Nicu Alifantis, la spectacolul *Cadavrul viu* de Lev Nikolaevici Tolstoi, Teatrul Național I.L. Caragiale, București
- Premiul pentru tineri artiști:
  Claudiu Goga, regie, pentru spectacolul *Revizorul* de N.V. Gogol, Teatrul Național Craiova
  Ileana Olteanu, actriță
  pentru rolul *Lisette* din spectacolul *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, Teatrul Național București și prestația din spectacolul *Made in Romania,* Centrul Cultural European
  Sorin Leoveanu, actor, pentru rolul titular din spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare, Teatrul Național Cluj-Napoca și rolul *Hlestakov* din spectacolul *Revizorul* de N.V. Gogol, Teatrul Național Craiova
  Diana Ruxandra Ion, scenografie, pentru spectacolele *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, Teatrul Național București și *Filumena Marturano* de Eduardo De Filippo, Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov
- Premiul pentru creație în teatrul independent și alternativ:
  Dan Puric, pentru spectacolul *Made in Romania,* Centrul Cultural European
- Premiul pentru cea mai bună realizare în domeniul audio-vizual:
  Iulian Foișor, pentru documentarul artistic *Din sacul lui Purcărete* și *Provocări* – filmul *Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu 2001*
  Societatea Română de Televiziune – Teatrul Național de Televiziune
- Premiul pentru dramaturgie:
  Iosif Naghiu
  Matei Vișniec
- Premiul pentru istorie, teorie și critică teatrală:
  Istoria dramaturgiei române contemporane de Mircea Ghițulescu, volum apărut la Editura Albatros
  Drama, publicație trimestrială de teorie și literatură dramatică, editată de Uniunea Scriitorilor din România cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor
- Premiul special pentru creatorii străini care promovează valorile teatrului românesc:
  Yuri Kordonsky, regie și
  Elena Dmitrakova, scenografie, pentru spectacolul *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov, Teatrul Lucia Sturdza Bulandra



Doina MODOLA

Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc

Pe plan teatral, anul 1964, când Eugen Ionescu era pus în scenă pentru prima oară în România, după cincisprezece ani de la cea dintâi premieră pariziană[1], a fost un an generos, în care se resimțea relativa relaxare politică (din păcate, ea nu va dura nici măcar un deceniu), atât în repertoriu, cât și în stilistica spectaculară. Tânăra regie inovatoare declanșase încă din 1956 ofensiva de reteatralizare a teatrului[2], purtând dezbateri aprinse în revista ***Teatrul*** (înființată în același an) și montând spectacole care stârneau și alimentau dispute, polemici, argumentări teoretice. După eforturi asidue, campanii și strategii abile, fenomenul teatral românesc era racordat la circuitul european prin participări la reuniuni și festivaluri internaționale, prin turnee în străinătate și turnee ale teatrelor apusene, central-europene și răsăritene în România[3], prin prompte informații în presă.

Repertoriul românesc se deschidea în 1964 atât spre dramaturgia universală, cât și spre autori români pe care cenzura politică îi eliminase din circuitul teatral (și chiar din memoria culturală[4]). Piesa montată de Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie, **Rinocerii**, cu premiera la 2 aprilie 1964, aducea și o oportunitate tematică și una de atitudine, care camuflau spiritul profund rebel al autorului și intoleranța sa la orice fel de absurd.

Antilegionarismul și antinazismul autorului, constituind un permis de liberă trecere ideologică și un gir al consensului de mesaj, erau aureolate și de faima internațională a piesei, care, în 1959, avusese premiera absolută la Düsseldorf, făcând apoi foarte repede o apreciată carieră internațională. Abia clarificările și luările de atitudine ulterioare ale lui Eugen Ionescu, declarat anticomuniste și antitotalitare, referitoare la dictaturile de orice fel și, în mod expres la aceea practicată în România, l-au exclus demonstrativ, cu maximă „vigilență", de pe scenele noastre, până în 1990.

Aflată în permanență într-un raport de imanentă sincronie cu regia europeană, datorată, imediat după război (1945–1946), fenomenului de continuitate directă cu căutările experimentale interbelice (în linia unor Ion Marin Sadoveanu, V. I. Popa, Ion Sava, Aurel Ion Maican, Soare Z. Soare, Ion Olteanu, Ion Șahighian), regia românească a cultivat cu stăruință preocupările inovatoare, după 1948, ca un mod de rezistență, la început, subteran, apoi deschis și sistematic. Discipolii lui Ion Sava, promotor al teatrului ceremonial în perioada interbelică și inițiatorul unui curs de regie[5] în 1945: Liviu Ciulei (arhitect, scenograf, regizor, actor), Crin Teodorescu, George Rafael, Dan Nasta, Mihai Raicu, Radu Stanca, își sporiseră rândurile prin mai tinerii lor colegi: Lucian Giurchescu, David Esrig, Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Dinu Cernescu, Mihai Dimiu, care au instaurat în anii '60 un climat de emulație teatrală unic în istoria teatrului românesc, prin proporții și profunzime. Dezbaterile lor asupra artei actorului, scenografiei, regiei – concomitente cu acelea din alte părți ale Europei[6] – au dus la conștientizarea, activizarea, personalizarea limbajelor scenice și a codurilor artistice, producând o dinamizare specifică, propice noilor raporturi, sinteze și stiluri de expresie.

Principiul conducător era acela de a reclama realității teatrale o autonomie față de realitatea comună, în care deveneau legitime diverse grade de transfigurare artistică, esențializare, concentrare, stilizare, în numele *convenției* teatrale originare. Această atitudine, care promova regia creatoare, deschidea conceptul realismului (mult discutat după 1960 în teatrul european)[7] spre o suplețe care amenința să-i pulverizeze accepțiunea, întrucât îi încălca limitele – adesea premeditat, disimulând sub acest „pavilion" bătălia antirealistă, cu toate tendințele ei formative.

În cuprinsul acestor restructurări spectacologice[8], alături de experiența actualizării („reîntineririi") clasicilor și a montării dramaturgiei universale contemporane, cele două

momente-cheie ale radicalizării expresiei scenice românești le-au constituit dramaturgia și doctrina lui Bertolt Brecht (montat pe scenele românești încă din 1956, la Sibiu, iar la București – centrul inițial al mișcării de reteatralizare – din 1959[9]) și, poate mai mult chiar, creația ionesciană. În ciuda faptului că au fost puse în scenă doar șase piese de Eugen Ionescu în răstimpul a cinci ani, 1964–1968, acestea au dus la conștientizarea acută a sistemelor de semne și la opțiuni preferențiale pentru realismul esențializat și parabolic sau pentru expresivitatea ostentat nonrealistă – „absurdismul" spectacular.

E o perioadă în care termenul realism se redefinea pe plan mondial. La Colocviul organizat de Institutul Internațional de Teatru și de Societatea austriacă pentru literatură la Viena, în 1965, la care au participat, printre alții, Martin Esslin, Jan Kott, Jean Marie Serreau, Jean Duvignaud, Horia Lovinescu, Liviu Ciulei sublinia că, prin factura ei, arta dramatică este împinsă „mai repede și mai categoric decât celelalte arte spre ritmul descoperirii noilor drumuri", teatrul absurdului realizând „ruptura cu formele, cu tiparele perfecte la care ajunsese dramaturgia, pentru a-și făuri din nou alte tipare, corespunzătoare întregii evoluții sociale și istorice, pentru a-și regăsi sursele". Considerându-i pe Ionescu și pe Beckett „expresiile corespunzătoare ale acestui moment în teatru", Ciulei aprecia firească fructificarea în această „artă de sinteză" a cuceririlor anterioare ale plasticii, poeziei, muzicii, în experiențele lor radicale, de avangardă. Invocând evoluția promotorilor teatrului absurd spre alte modalități (Eugen Ionescu își exprimase aderența la teatrul didactic, liric și de un anume realism), Liviu Ciulei justifica toate modurile de expresie spectaculară, declarându-se împotriva oricărui dogmatism[10].

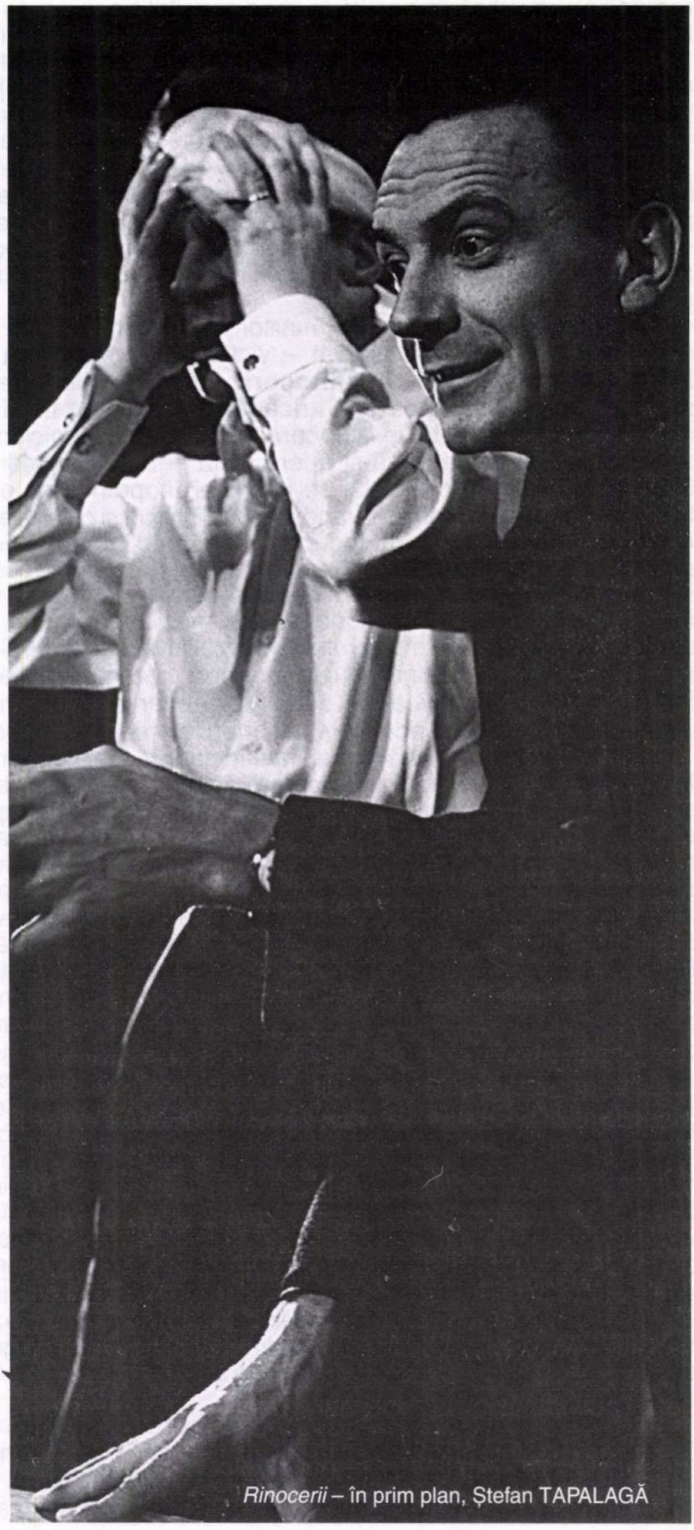
În total au fost șase montări în teatrele din București, între aprilie 1964 și decembrie 1968: **Rinocerii** (1964), **Cântăreața cheală**, **Regele moare**, **Scaunele** (1965), **Ucigaș fără simbrie**, **Victimele datoriei**[11] (1968), înscrise în grade diverse și – prin opțiunea textelor – în cele două direcții stilistice majore[12]: realismul esențializat și convenționalizarea declarată, fățișă.

Adeptul unui realism semnificativ, în care parabola se degajă, în sens hegelian, din *pilda* ce se instituie sub zodia verosimilului, ca un fapt de viață posibil – insertul simbolic, suprareal sau oniric definind, în acest context, stări de spirit, fenomene aberante, patologie morală, amenințări existențiale, Lucian Giurchescu a optat pentru piese din ciclul lui Bérenger, acestea corespunzând conceptului său de teatru, montând (de fiecare dată în colaborare cu scenograful Dan Nemțeanu) **Rinocerii**, în 1964[13] și **Ucigaș fără simbrie,** în 1968[14] (ambele la Teatrul de Comedie). Amândouă spectacolele dezvăluiau comunicativ, comprehensibil, coerent enorma incoerență a iraționalului existenței omului în societate și în lume.

Total lipsit de inhibiții în raport cu prestigiul autorului și al exegeților săi (în cei 15 ani de la debutul lui Eugen Ionescu se adunase o impresionantă bibliografie), ca și față de prestigioasele montări europene care l-au precedat (la Paris, în regia lui Jean-Louis Barrault, care a interpretat și rolul principal; la Londra, în aceea a lui Orson Welles, cu Laurence Olivier în Bérenger), Lucian Giurchescu se încredința în **Rinocerii** virtuților spectaculare ale textului (la fel va face și în **Ucigaș fără simbrie**), convins de forța intrinsecă a acestuia. „Un autor, dacă are ceva de spus, te împinge spre o anumită modalitate de exprimare în imagini", afirma el. „Stilul regizorilor e egal cu afinitatea lor la o problematică, ce poate cuprinde – de la farsă la tragedie, de la teatrul de cameră la superproducție – orice operă teatrală care duce spre un anume spațiu de preocupări de fond și, desigur, de găsire de noi forme. Lucian Giurchescu opta pentru „îmbrăcarea" scenică a ideilor, în „forme metaforice sau nemetaforice", care, ocolind didacticismul, să deschidă „un câmp larg fanteziei și inteligenței, gustului personal, preferinței pentru o anumită modalitate de exprimare, opunându-se schematismului dogmatic, încercării de limitare a câmpului de creație". Impunându-și obligația de a construi spectacolul prin riguroasa „dezghiocare" a sensurilor acestei piese de profundă investigație a sufletului și a rațiunii, spre evidențierea motivațiilor conflictului, regizorul își afirma dreptul inalienabil de a respecta „conținutul și nu neapărat mijloacele indicate de autor, fie el și genial". Refuza capetele de rinocer consemnate în text (proiectate sau butaforice), transpunând scenic *starea fundamentală* a piesei, „prezența puternică a pericolului, strângerea cercului în jurul oamenilor, atmosfera de tensiune crescândă, ce duce la clarificarea punctelor de

vedere, a atitudinilor eroilor față de situația în care nu mai poate exista cale de mijloc". Bizuindu-se pe forța de sintetizare a textului, proceda, așadar, prin construcție analitizată, fiind astfel în consens cu poetica ionesciană, care reclama montări realiste. Regizorul opta pentru debitul verbal normal, firesc, nuanțat, revelator psihologic și definitoriu pentru succesiunea progresiv tensionată, graduală a situațiilor dramatice, în care primează relațiile interpersonaje. Persifla psalmodierile „lipsite de nerv și, la urma urmelor, plictisitoare", formalizările declamative „siluite"[15].

Din multe puncte de vedere, Lucian Giurchescu a fost în consens cu *spiritul* ionescian, dramaturgul însuși caracterizând piesa ca: „descripție clinică și riguroasă a contagiunii și nu alegorie confuză". Aceasta i-a adus cuvinte de apreciere din partea autorului, care, vizionând spectacolul în iunie 1965 în cadrul Teatrului Națiunilor, la Paris, a apreciat montarea bucureșteană pentru originalitatea ei, pentru alfabetul artistic, pentru sistemul propriu și inimitabil de expresie, pentru individualitatea și realismul poetic, pentru tălmăcirea în modul cel mai concret a fabulei, fără alterarea lirismului conținut de simbolurile sale. Radu Beligan i s-a părut „extrem de impresionant, în jocul lui, de o simplitate extraordinară. Cred că este unul dintre cei mai mari actori contemporani" a declarat, cu acel prilej, Eugen Ionescu[16]. „Mi s-a părut că, fără accesorii,



Rinocerii – în prim plan, Ștefan TAPALAGĂ

românii au reușit să transmită în mod sensibil trecerea de la umanitate la animalitate. Mecanismul psihozei colective a fost perfect pus în evidență"[17].

Forța spectacolului **Rinocerii** și marea lui originalitate a constituit-o *umanizarea* codurilor, nu numai a mesajului, revelarea stărilor prin mijloace *energetice*, sonore și vizuale bine acordate în fluxul crescător al imaginilor (muzica compusă de M. Ciortea și T. Suciu), prin ecleraj (lumina verzuie și proiecțiile înspăimântătoare ale monștrilor).

Sugestivitatea material-imaterială (deci mult mai eficientă datorită capacității invadante de influențare emoțională și coparticiparea imaginativă a spectatorilor) se bizuia pe arta actoricească, care asigura dramaturgia axială potențată progresiv de mijloace scenice. Montarea dezvăluia realitatea psiho-socială a morbului, în permanență recurent, al extremismului degradant, cotropitor, revelându-i, prin semne subtile, tangibile țesătura, scenariul, dinamica, sensul.

Bérenger (Radu Beligan), martor neputincios și cam naiv, mai degrabă mișcător decât comic – cum s-a observat –, victimă în **Ucigaș fără simbrie**, **Pietonul aerului**, **Regele moare,** *rezistă* în **Rinocerii,** împotrivindu-se animalizării, dezumanizării proliferante și invadatoare. Baricadându-se în odaie, în lumea lui neînsemnată, dezmeticindu-se din abulie, stupoare, groază, autosuspiciune, disperare, om fără calități spectaculoase, el alege să-și apere ființa și omenia. Scenografia lui Dan Nemțeanu, închipuind o urbe provincială, ce amintea deopotrivă de orășelele caragialești, „micul Paris" și piațetele neorealiste franceze, cu bistrouri și cafenele pe trotuar, realiza atmosfera tihnită a târgului în care irumpe, pe neașteptate, aberația bestiei verzi. *Metamorfoza*, în prim-plan a prietenului Jean, transformat progresiv prin contagiune (act II), prezenta o simptomatologie fizică și morală detaliată. Era urmărită apoi convertirea treptată a tuturor în rinoceri, în sunetele monotone ale unei muzici obsedante, copleșită și ea de tropăituri, cântece și mugete, în timp ce umbre verzui invadau cerul. Se crea o subtilă orchestrare a prezentării fiziologiei individuale în raport cu fenomenul aberației colective, unanime, într-o progresie semnificativă, de la suspendările tăcute, rău prevestitoare, în care se auzea muzică de caterincă, spre vacarmul stereofonic, apocaliptic.

Vizionat de critici străini mai întâi în cadrul unei reuniuni internaționale a Institutului Internațional de Teatru (I.T.I.) la București, în 1964, spectacolul a impresionat prin inventivitate și modernitate regizorală și actoricească: „**Rinocerii** m-a impresionat cum arareori până acum m-a entuziasmat vreun spectacol. Jocul lui Radu Beligan este foarte modern, foarte profund și foarte inteligent. Cred că el a realizat una dintre cele mai bune interpretări ale lui *Bérenger* din lume". (Arvi Kivimaa) Criticul francez Michel Saint-Denis aprecia marele talent al actorilor români și tendința spre nou în cadrul tradiției convenționalizate, considerându-l pe Radu Beligan „un exemplu de improvizație actoricească". Canadianul James de B. Domville prețuia foarte buna interpretare și interesul special de a-l vedea „pe Ionescu jucat de români" și de a asista „la primul său spectacol în România". Au existat voci care l-au considerat drept „unul dintre cele mai bune spectacole din lume cu această piesă", pentru că, „spre deosebire de spectacolul cu Jean-Louis Barrault, unde în primul rând se remarcă unii actori, aici te impresionează spectacolul în întregime, pe toate coordonatele; ritmul este remarcabil; decorul este extraordinar" (Jan Copecky, Cehoslovacia). Declarându-se foarte impresionat de **Rinocerii** lui Lucian Giurchescu, criticul William Gaskill din Anglia făcea o apreciere măgulitoare: „cunoșteam bine piesa, o văzusem cu Laurence Olivier în rolul principal și rămăsesem cu impresia că e lungă. M-am mirat că la Teatrul de Comedie, deși jucată într-o limbă străină, mie nu mi-a părut lungă. M-a cucerit publicul, care reacționa viu, ca și jocul lui Radu Beligan. Căci Laurence Olivier nu a fost nici pe departe atât de bine ca Radu Beligan în acest rol". René Hainaux din Belgia remarca stilul „cu totul deosebit" al spectacolelor Teatrului de Comedie, care „se pot prezenta oriunde în lume, datorită înaltei lor ținute profesionale și jocului modern al interpreților. Mă aliez și eu entuziasmului general trăit de toți prietenii mei față de **Rinocerii**. Cred că Radu Beligan descoperă esența umană a personajului până în cele mai profunde straturi psihologice ale ei, redând-o cu simplitate desăvârșită"[18].

Căutările spectacologice românești au fost confirmate și cu ocazia evoluției Teatrului de Comedie în cadrul Teatrului Națiunilor, în iunie 1965, unde **Rinocerii** s-a reprezentat alături de **Troilus și Cresida** de W. Shakespeare, în regia lui David Esrig (spectacol distins cu o mențiune specială de juriu) și **Umbra** de Evgheni Șvart (în aceeași regie). Echipa românească

Radu BELIGAN și Dorina DONE în *Rinocerii*

a fost distinsă cu Premiul pentru cea mai bună participare națională, opiniile criticilor consfințind originalitatea spectacolelor, caracterul modern și divers stilistic, teatralitatea inventivă și plină de vervă practicată de o trupă bine pregătită actoricește și omogenă.

S-a remarcat, cu acest prilej, „mulțimea mijloacelor scenice reîntinerite și prezentate cu o fantezie prodigioasă", extraordinara „disponibilitate pentru stilurile de joc cele mai opuse", ceea ce constituie „dovada mobilității moderne a teatrului românesc"(A. M. Julien, directorul Teatrului Națiunilor). A fost apreciată varietatea resurselor artistice ale actorilor care vădesc „o formație completă, exersați în toate disciplinele corporale" („France-Soir"), capabili să treacă fără dificultăți la universuri de idei diferite și la mijloace când de o sobrietate clasică, deplină, fără gesturi, cu inflexiuni și tăceri, când „explodând într-o animație și o vervă neistovită" (actorul francez François Chaumette, de la Comedia Franceză). „Se joacă teatru de către acești actori așa cum n-ar trebui niciodată să uităm că e nevoie să se joace. Ei nu uită. Și o fac foarte simplu, urcând și coborând, râzând și plângând, alergând și zbenguindu-se, producând sentimente din toată ființa, din adâncurile ei, așa cum trebuie

s-o facă întotdeauna niște actori demni de acest nume, cum o fac în fond oamenii" (regizorul François Maistre). Paul-Louis Mignon, directorul Centrului Francez de Teatru și cronicarul dramatic de la Radio-Paris, situa stilistica montării **Rinocerilor** „la egală distanță de o stilizare căutată și de un realism anecdotic", apreciindu-i simbolismul implicit, lipsit de ostentație, în care „poezia vine din interior, din expresia sensibilității. Totul provine aici din prezența umană". După opinia lui A. M. Julien, directorul Teatrului Națiunilor, în **Rinocerii** Teatrului de Comedie era „frapantă simplitatea cu totul modernă a formulei artistice, refuzul oricărui artificiu, sobrietatea – ceea ce te face să uiți că actorii sunt actori".

Interpretarea lui Radu Beligan s-a bucurat de o deosebită prețuire. „A fost fără îndoială mai plăcut să vedem un Bérenger obosit, apoi îngrijorat, apoi nefericit, neliniștit, pe urmă speriat, prin jocul sobru al lui Radu Beligan, decât să asistăm la convulsiile și grimasele eroului, așa cum ne-au fost arătate în unele spectacole"(J. J. Gaultier în „Figaro"). „Radu Beligan – scria Jacques Lemarchand, editorul lui Eugen Ionescu – în rolul lui Bérenger, a jucat cu discreție, și drama și-a dobândit astfel o nouă sursă de tragic, care duce piesa la adevăratele ei culmi"[19].

Valeriu Moisescu a optat pentru piesa cu care a debutat Eugen Ionescu, **Cântăreața cheală**, pe care a prezentat-o într-un spectacol coupé – premiera la 20 martie 1965 la Teatrul Mic – alături de **Cinci schițe** de I. L. Caragiale, autor revendicat drept precursor de turbulentul insurgent. Una dintre cele cinci schițe, care dovedesc răspicat această filiație caragialiană, era **Căldură mare**, tradusă, de altfel, și adaptată de Eugen Ionescu, în 1953, și prezentată la Théâtre de la Huchette (care va deveni citadela teatrului ionescian), alături de alte șase piese scurte scrise de el însuși[20]. În spectacolul lui Valeriu Moisescu au fost prezentate, deci, schițele caragialiene **La Moși**, **La poștă**, **Căldură mare, Temă și variațiuni**, **De închiriat**[21], al căror umor absurd era revelat pentru prima oară prin limbaj teatral.

Valeriu Moisescu și-a afirmat astfel scenic atașamentul pentru ostentația avangardistă a pieselor lui Ionescu, care lansau marile teme ale absurdului într-o formă agresiv inovatoare ca structură, limbaj, stilistică, subliniindu-le capacitatea generatoare de imagine și retorică spectaculară aparte, proprie. El a realizat un dublu demers exegetic: pe de o parte, tratarea universului dramaturgic ionescian într-o viziune spectaculară „absurdistă", în care absurdul situațiilor era subliniat prin interpretarea actoricească funambulescă, de tip marionetă, cu acel umor al imobilismului și înțepenelii, care l-a impus pe Buster Keaton. Pe de altă parte, abordarea clasicului Caragiale într-o viziune actualizatoare, prin revelarea scenică a antecedentelor românești ale teatrului ionescian.

Demersul experimental al lui Valeriu Moisescu – discutat cu febrilitate la data premierei – constituia o mutație violentă nu numai de viziune și stilistică spectaculară, ci și de optică exegetică. Se instituia, astfel, un precedent în translările stilistice, care realiza spectacular actualizarea clasicilor (aflată în centrul preocupărilor oamenilor de teatru din toată Europa în deceniul al șaptelea) și o metodă de exegeză teatrologică, de retroproiectare hermeneutică ce anticipa și orienta demersurile analitice ale criticilor, dând un imbold special cercetărilor de caragialeologie și înscenărilor de tip „absurdist" propagate de atunci din ce în ce mai consecvent, prin teatru și televiziune.

În această modalitate scenică, exercițiul interpretativ (regizoral și actoricesc) cel mai apropiat era tocmai brechtianismul (de care Eugen Ionescu s-a dezis cu înverșunare, în repetate rânduri), cu gradele lui de distanțare ce legitimau dezvăluirea dezumanizării, reificării, degradării, deriziunii, chiar în pofida emoției teatrale și spre profitul și stimularea lucidității, observației și evaluării intelectuale.

Proiectarea unei viziuni violent noi asupra unor texte de altă factură, realiste, realiza astfel o teatralizare apăsată ostentativ în cele **Cinci schițe** de I. L. Caragiale din prima parte a spectacolului său.

Argumentându-și optica, în cazul **Cântăreței chele** prin spusele lui Eugen Ionescu care promova „un teatru în care *invizibilul* devine vizibil, în care *ideile* devin imagine concretă, realitate, în care *problema* capătă carne", Valeriu Moisescu susținea, în general, datoria teatrului modern, de a înlocui vechile convenții de expresie, sclerozate în timp, creându-și „propriul său limbaj convențional", pe care spectatorul îl va descifra pe parcursul reprezentației. El recomandă limbajul convențional al spectacolului în măsura în care este transmisibil, comprehensibil și eficient, inspirat și justificat de un anumit text, ca *sistem nou de semne*.

Modalitatea constituia, la vremea respectivă, o noutate de atitudine creatoare în regia românească, fapt dovedit de reticența cu care era primit experimentul de critica de specialitate. Un comentator comprehensiv și avizat, ca B. Elvin era și el în dezacord cu această viziune asupra pieselor caragialiene și chiar asupra celor aparținând lui Eugen Ionescu, deși era înscris el însuși în bătălia de reteatralizare a teatrului românesc.Regizorul George Rafael a optat pentru o mai puțin convențională expresie scenică în **Scaunele** (Teatrul „C. I. Nottara", 28 octombrie 1965), și a fost întâmpinat mai favorabil.

Conform experienței spectacologice brechtiene, Valeriu Moisescu a epurat epicul, reținând modurile distanțării, ostentația expresivă, atitudinea lucidă, antisentimentală și antiiluzionistă, provocarea observației și reflecției intelectuale. Temele, finalitățile și mijloacele teatrului ionescian (care erau bine identificate, *in nuce*, și uneori bine structurate și la Caragiale) activau achizițiile expresivității scenice maximale, reanimate înainte prin experiența înscenării pieselor de Brecht, și erau legitimate prin invocarea și prezentarea principiilor reteatralizării așa cum fuseseră formulate de A. Appia, E. G. Craig, Meyerhold și A. Artaud.

Formalizarea și stilizarea apăsată, tautologică a sensului implicit, identifica și definea tipul și stereotipul în teatrul absurd, cu toate particularitățile sale comportamentale, gestuale, atitudinale. Era configurat *gestus*-ul absurd, acea atitudine emblematică, definitorie categorial, care uneori e numită, în variantele elementare, „poză" specifică, instantaneu caracterizantă. Piesa însăși (**Cântăreața cheală**) aparținând absurdului afișat și proliferant la nivelul limbajului și comportamentelor eroilor și la acela al sintaxei textuale, regizorul răspunde „acuzei" de „pleonasm artistic", de „<<absurditate a absurdului>>, un fel de ridicare la pătrat a absurdului", până la vizualizarea gestuală a mecanizării conținute în text, prin capacitatea și practica demult instituită și creditată a dramaturgiei europene de a genera stil. Așa cum dramaturgia realistă a fost reprezentată prin modalitatea scenică realistă, fără a stârni proteste („cu amănunte autentice de viață și respect al atmosferei, așa cum solicită textul") și teatrul absurdului, așa cum este el verbalizat în dramaturgie, are dreptul la crearea unui stil spectacular specific și a unor sisteme de semne scenice organice, imanente, proprii, identificabile ca atare și posibil de autonomizat ca limbaj particular. Valeriu Moisescu considera că teatrul contemporan (în 1965) se caracteriza, în primul rând, printr-un „dinamism al ideii" („lăsând pe un plan secundar anedotica piesei"), prezentând o „realitate interpretată și tranfigurată artistic"; nu una mimetică, fals fidelă, ci una care să implice în conținutul transmis și dorința de influențare, cu totul îndreptățită, aparținând creatorului-regizor.

Din esențializare, sintetizare, concentrare, „maximum de expresivitate" rezultă „gradul de tărie" și violența dorită a teatrului contemporan, afirma regizorul. El vorbește (forțând accepțiunile) despre „un realism al esențelor, al puterii de concentrare, al densității conținutului", militând în fapt pentru legitimitatea, oportunitatea și normalitatea *teatralizării poetice* a limbajului scenic. Evidențiind „raporturi inedite în realitate și transfigurându-le teatral-artistic", regizorul-creator declanșează un proces de conștientizare în receptor (care are astfel posibilitatea, prin șarjă și decupare, să sesizeze stereotipia nocivă a comportamentului său în realitatea vieții, vizionând, de pildă, **Cântăreața cheală**). Este perfect justificată astfel, „o a doua realitate, de natură artistică", scenică, având „puterea de a influența realitatea obiectivă".

Regizorul pleda pentru crearea unui limbaj spectacular în mod franc *convențional*, în funcție de datele specifice ale piesei, în care transmiterea conținutului de idei să se realizeze prin instituirea progresivă și procesuală a sistemelor de semne. „Spectacolul modern trebuie să-și creeze propriul său limbaj convențional", pe care „spectatorul îl va descifra pe parcursul spectacolului", demers cu atât mai oportun (și mai justificat) cu cât teatrul european e lipsit de codificări tradiționale propriu-zise.

Valeriu Moisescu aduce o mărturisită aspirație spre laconismul limbajului, spre concizia expresiei scenice, spre semiotizarea și semantizarea limbajelor teatrale, promovând un sistem de semne personal, în care o „expresie pur convențională, ca aceea a unui semn, a unei formule chimice sau matematice (...), chiar dacă la început nu va fi acceptată, prin reluare în cadrul aceluiași spectacol, prin asociere cu un obiect, o situație, poate deveni simbol și poate căpăta valoarea de transmitere a unui sens profund".

Condiția structurală a teatrului fiind aceea de a furniza „o percepție întemeiată pe senzații vizual-auditive de un anumit ordin", care întreține „sentimentul de ficțiune", condiția expresivității realist-teatrale este aceea a organicității mijloacelor care, indiferent de natura lor convențională, le apropie de factura textului", pe care regizorul trebuie să-l slujească în cea mai mare măsură prin activizarea și dinamizarea mijloacelor. „Sesizarea și determinarea planului de teatralitate al unui spectacol sunt în funcție de cultura teatrală a artistului creator, de puterea de sintetizare și esențializare, de sensibilitatea și capacitatea sa de interpretare activă a realității, de puterea sa de a descoperi în viață raporturi inedite din punct de vedere teatral".

În interpretarea textelor clasice, pe de altă parte, un regizor-creator nu poate să nu țină seama de valorile gândirii teatrale contemporane lui, capăt al unei evoluții semnificative, care îi conferă o insolită perspectivă estetică.

Ceea ce evidențiază punerea în scenă în **Cântăreața cheală** este *mecanismul dereglat*, în scena dintre soții Martin, de pildă, fiecare executând „o mișcare de rotație în jurul axei sale, neizbutind să întâlnească privirile celuilalt, deși se află unul lângă altul, căutându-se, dar negăsindu-se".

Pentru regizor acest mod de abordare care, la vremea respectivă, era foarte nou, dar azi reprezintă o direcție demult încetățenită, chiar obosită, trebuia să aibă rigoarea și factura unei „formule matematice". În contextul piesei și al spectacolului, „convenția, formula, semnul, sistemul de semne se dezabstractizează, devenind pentru spectator o metaforă, un simbol al neputinței de comunicare". Aceasta izvorăște din datele „strict particulare ale piesei și ale spectacolului" și „nu poate fi judecată, în general" și autonom, după opinia regizorului. Ducându-și raționamentul la ultimele consecințe, Valeriu Moisescu consideră că modalitatea generată de dramaturgia ionesciană poate fi proiectată și asupra altor texte aparținând unor stiluri diferite, tot așa cum realismul scenic a constituit (și poate constitui) cu îndreptățire modalitatea spectaculară a unor texte nonrealiste.

Regizorul își justifică perspectiva ionesciană (retroproiectarea unei viziuni rezultate din teatrul ionescian) asupra schițelor caragialiene și tonul lipsit de veselie al mizanscenei invocând antecedente ilustre ca acelea ale lui Strehler – brechtian în unele viziuni sau renunțând la efectul pitoresc și la „exuberanța coloristică", pentru tonuri mai grave. El se declară pentru distanțare, disecție, răceală, gravitate și găsirea corespondențelor trecut–prezent prin proiectarea spre trecut a opticii insolite rezultate din perspectiva devenirii. Ele descoperă și dezvăluie raporturi inedite, analogii și similitudini, care justifică originalitatea[22].

„Mașinăria uniformizantă", mimând viața reală, începea astfel în spectacolul lui Valeriu Moisescu (scenografia: Adriana Leonescu) prin bâlciul panoptic din **La Moși**, ipostazierile sale umane perindându-se apoi succesiv prin **La Poștă**, **Căldură mare**, **Temă și variațiuni**, **De închiriat**, ca o umanitate rigidă, uniformizată, anonimată de pălării fără identitate, alcătuire eteroclită de oameni și obiecte, discutând, pe cât de zadarnic, pe atât de aberant, agramat și stupid, „situațiunea politică", „criza oribilă", generalizată și cronică. Ziarul este, ca și la Ionescu, un element focal, declanșator al dilatărilor, deturnărilor, răstălmăcirilor, glosărilor de tot soiul. În confuziile mentale, dirijate, premeditate sau spontane bântuie același vid interior din **Cântăreața cheală**, aceeași simptomatică interșanjabilitate a enunțurilor, aceeași bâlbâială a gândirii, aceeași toleranță la mimarea penibilă a existenței și a vidului. Sincronie de gesturi și mișcări, „perpetuum mobile", în care se pulverizează reperele și valorile constituite. Imponderabilitatea, dereglarea, labilitatea, confuzia, lipsa de sens și de țel, șuvoiul van al vorbelor sau laconismul lor din lenea de a trăi dau sugestia de cerc închis, de reluare perpetuă a acelorași stări, a aceleiași mecanici absurde într-un timp mort. Cei doi protagoniști din **De închiriat** locuind în apartamente identice se mută unul în locul altuia. Ilogism, absurd, alienare, mișcare în gol, agitație stearpă, psihologii și sensibilități de serie, clișee de vorbărie prelungite perfect din schițele caragialiene în **Cântăreața cheală**. Absurdul e explicitat, autonomizat, robotizat, un fel de „balet mecanic", banalul devine o mecanică a asocierilor și disocierilor, un joc de forme care compune și descompune mișcările personajelor, stilizându-le și instaurând domnia artificialului. După opinia lui B. Elvin, cronicar al spectacolului, în felul acesta realitatea resorturilor uzate ale acestor ființe scenice e escamotată. Nu se vede că viețuiesc și datorită ritmului prea lent. Criticul le impută că nu au vigoare naturalistă, încât să-și dezvăluie credibil și plauzibil (deci realist) „întreaga lor incapacitate și

meschinărie". Rezultatul constituie astfel un pleonasm artistic (în raport cu această cronică își va preciza regizorul poziția estetică). Pentru a acorda pondere obiecțiile sale, B. Elvin invocă mizanscena naturalistă a lui Nicolas Bataille, la premiera absolută a **Cântăreței chele** (în 1950), când cadrul scenic nu se deosebea de acela al interioarelor lui Ibsen[23].

În piesa lui Ionescu însă, Valeriu Moisescu a subliniat solitudinea, anxietatea, zădărnicia, sclerozarea, ilogismul, înlocuirea eroului teatral cu personajul-fantoșă, înlănțuirea întâmplătoare și contradictorie ce ia locul intrigii, universul straniu, coșmaresc, sterilitatea oricărei încercări de salvare. Într-adevăr, în spectacolul lui V. Moisescu, personajele devin ipostaze simbolice, uniformizate, într-o lume de bâlci și panoptic.

După aceste puneri în scenă de început, la interval de mai puțin de un an, prima scenă a țării a găzduit un spectacol Eugen Ionescu: **Regele moare** în regia lui Moni Ghelerter și scenografia lui Paul Bortnovschi[24], la 10 octombrie 1965, într-o distribuție de elită (Aura Buzescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Valeria Gagialov). Așadar, la doar un an de la prima montare în România a unei piese de Eugen Ionescu, Teatrul Național din București, instituție prin excelență mobilă și deschisă spre nou prin chiar tradiția ei, a găzduit un spectacol din „ciclul Bérenger", realizat în formula unui realism existențializat, semnificativ. Pe scena Comediei Franceze abia în 1966 va răzbate Eugen Ionescu prin **Setea și foamea**, așadar, după 17 ani de la montarea **Cântăreței chele** la Théâtre de Noctambules.

În aceeași stagiune, 1965–1966, la 28 octombrie, George Rafael a pus în scenă **Scaunele** în scenografia lui Dan Nemțeanu, la Teatrul „C. I. Nottara", spectacol remarcabil prin echilibrul între aparența realistă și insertul absurd, în excepționala interpretare a actorilor Ileana Predescu, Constantin Rauțchi, Nicolae Wolcz *(Oratorul)*[25].

La începutul stagiunii 1968–1969, la 2 octombrie 1968, a avut loc la Teatrul de Comedie premiera piesei **Ucigaș fără simbrie** în regia lui Lucian Giurchescu și scenografia lui Dan Nemțeanu[26], iar la 14 decembrie 1968, la Teatrul Bulandra, **Victimele datoriei**, în regia lui Crin Teodorescu și scenografia lui Paul Bortnovschi[27].

Cu piesa **Cum să fierbi un ou răscopt,** în regia lui Ioan Taub la Teatrul Național din Cluj, avându-l pe Dorel Vișan în rolul titular, se încheie montările dinainte de 1989 ale lui Eugen Ionescu, devenit indezirabil după celebrele *Teze din iulie 1971* ale Partidului Comunist Român, care strângeau șurubul în cultură.

Dar, după 1990, limbajul puternic semiotizat generat de teatrul absurd a putut să devină, prin extrapolare, modalitatea expresivă constituită sistemic, un pamflet dur, capabil să se încarce cu sensuri insolite, amare, gâlgâind de revoltă, ca în **Lecția** lui Mihai Măniuțiu. Parabola sumbră, insuportabilă, a utopiei comuniste era înfățișată ca o parodie înverșunată invadată de însemnele, simbolurile, emblemele agitatorice demult compromise. Un asemenea capăt de drum se întemeia pe formalizarea ostentativă și încrâncenată a interpretării, ca și pe retorica directă, excesivă a accesoriilor și desfășurării scenice care aparțineau unui rechizitoriu multă vreme obligat la tăcere. Tonalitatea era paroxistică, agresivă ,torturantă: **Lecția** devenise istoria unei aberații politice nimicitoare. Mecanismul absurd își demonstra scenic ubicuitatea distrugătoare[28].

În anii '90, în **Cântăreața cheală** regizată de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, metafora dinamică va fi dusă până la capăt, *topos*-ul fundamental al spectacolului fiind cutia iluzionistului (prestidigitator, păpușar, regizor, demiurg) din care ies personajele ionesciene și în care se vor întoarce prin reamorsarea mecanismului sau poate prin totala lui dereglare, jucând de la coadă spre cap, accelerat, uluitor, toată desfășurarea scenică, până reintră în cutia magică, revenind la punctul de plecare. Ritmul e mult mai susținut, debitul e ludic, vesel și cuceritor, nimic din gravitatea inițială a farsei tragice nu mai există în spectacolul lui Tompa. Lumea s-a obișnuit cu propria ei imagine absurdă, cu cercul închis în care trăiește, acceptându-și ilogismul, zădărnicia, stupiditatea, inconsistența. Se complace în agitația frenetică și se amuză în anomalie. „Coșmarul vesel"[29] care a început cu spectacolul lui Valeriu Moisescu a fost dus la ultimele consecințe. „Feeria ternă și monocromă" ce denunța în 1965 platitudinea gândirii, formulele osificate, lipsa de sens, anxietatea, neputința într-un pamflet satiric acid, devine după 30 de ani (montarea lui Tompa e din 1992) un vodevil sau un cânticel vivant cuceritor, o parodie vivace a lumii. Marile mituri sumbre s-au spulberat, pierzându-și demnitatea în viziune *à la legère*. Universul teatrului absurd nu mai e, scenic, straniu, oniric, de coșmar, ci zglobiu, vioi, aiurit. Depersonalizarea și negarea coerenței lumii: o farsă veselă, o șotie[30].

NOTE:

[1]. Scrisă în 1948–1949, **Cântăreața cheală** a văzut lumina rampei la 11 mai 1950 la Théâtre des Noctambules, în regia lui Nicolas Bataille. Mai târziu, la Teatrul La Huchette din Paris, **Cântăreața cheală** a fost jucată în zeci de mii de reprezentații, cu multe generații de actori.

[2]. Declașată prin articolul semnat de Liviu Ciulei în 1956 în revista ***Teatrul***.

[3]. În 1956 s-au deschis granițele pentru primul turneu din apusul Europei, care, nu întâmplător, era francez: Teatrul „L' Atelier" din Paris. În 1990, tot teatrul francez a fost acela care și-a trimis primii emisari în România prin turneul „Printemps de la libérté"

[4]. La 31 octombrie 1964, a fost reprezentată pentru prima oară după război o piesă de Lucian Blaga: **Anton Pann**, la Teatrul de Stat din Timișoara.

[5]. Acest curs fusese de altfel precedat în februarie 1945 de *Seminarul de regie experimentală*, condus de Camil Petrescu și urmat de ciclul de conferințe și simpozioane (6 februarie–20 martie 1946) privind *Probleme de bază ale teatrului românesc*, susținute de esteticieni, filosofi, oameni de teatru de talia unor: Tudor Vianu, Camil Petrescu, Ion Sava, Aurel Ion Maican, N. D. Cocea, Petru Comarnescu, Alice Voinescu, Al. Kiriţescu, Ion Șahighian, Ion Luca, Lucia Sturdza Bulandra, V. Maximilian. Aceste căutări erau concomitente cu experimentele lui B. Brecht în Germania, G. Strehler în Italia, Jean Vilar în Franța.

[6]. Tot cam din 1956 – 1957 datează și începutul experimentelor la J. Grotowski în Polonia, și șocul produs de montările lui Peter Brook în Anglia.

[7]. Și Colocviul organizat de Institutul Internațional de Teatru în 1965 la Viena avea pe ordinea de zi, printre altele, tot definirea realismului.

[8]. În care spectacolul **Cum vă place** de W. Shakespeare (premiera la 24 iunie 1961) la Teatrul „L. S. Bulandra" marcase momentul spectacologic declanșator

[9]. Prima montare a unei piese de Bertolt Brecht a aparținut regizorului german Hans Schuschnig, la Teatrul de Stat din Sibiu: **Mutter Courage** (1956), la secția germană nou înființată în acel an. Lucian Giurchescu a pus în scenă la București, la Teatrul Giulești, în 1959, **Domnul Puntila și sluga sa Matti** (premiera: 22 mai)

[10]. Andriana Fianu, *Teatrul contemporan și contemporaneitatea teatrului*. Pe marginea Colocviului de la Viena, în ***Teatrul***, an X, 1965, p.77.

[11]. La Teatrul Național din Cluj, Ioan Taub a montat **Cum să fierbi un ou răscopt**, în 1970, cu Dorel Vișan în rolul principal.

[12]. De altfel, și opțiunea textelor a dezvăluit aceste înclinații, existând deosebiri sensibile de atitudine, tematice, structurale, sintactice între prima perioadă ostentat avangardistă, aceea a pieselor scrise până în 1955, **Cântăreața cheală** (1948–1949), **Lecția** (1950), **Jacques sau supunerea** (1950), **Scaunele** (1951), **Victimele datoriei** (1952), **Maestrul** (1953), **Amedeu sau Cum să te descotorosești** (1953), **Tabloul** (1954), **Noul locatar** (1955), **Improvizație la Alma** (1955) și cele scrise din 1956 încoace, **Ucigaș fără simbrie** (1957), **Rinocerii** (1959), **Delir în doi** (1962), **Regele moare** (1962), **Setea și foamea** (1962), **Pietonul văzduhului** (1963), **Lacuna** (1965), **Jocul de-a măcelul** etc.

[13]. Piesă a cărei primă formă a fost o nuvelă, **Rhinocéros** (1956), publicată în *Les lettres nouvelles*, **Rinocerii**, scrisă în anul următor, a avut premiera pariziană în 1960 la Théâtre de France, iar cea bucureșteană la Teatrul de Comedie, la 2 aprilie 1964, regia: Lucian Giurchescu, scenografia: Dan Nemțeanu, muzica (de fapt comentariul sonor): M. Ciortea și T. Șuciu. Distribuția: Radu Beligan *(Bérenger)*, Ion Lucian *(Jean)*, Mircea E. Balaban *(Logicianul)*, Mircea Constantinescu *(Domnul Bătrân)*, Sanda Toma *(Daisy)*, Costel Constantinescu *(Botard)*, Ștefan Tapalagă *(Dudard)*, Gh. Dinică *(Dl. Papillon)*, Tilda Radovici *(Gospodina)*, Dorina Done *(Doamna Boeuf)*, Iarina Demian *(Chelnerița)*, Ina Dan *(Băcăneasa)*, V. Plătăreanu *(Cafegiul)*, Livia Ilanțiu *(Bătrâna)*, N. Turcu *(Băcanul)*, Mircea Mușatescu *(Pompierul)*, N. Gh. Mazilu *(Bătrânelul)*.

[14]. **Ucigaș fără simbrie**, scrisă la Londra în 1957, cu premiera la Théâtre Récamier din Paris, în 1959, a fost o piesă puțin jucată, cea de-a doua montare în lume fiind tocmai aceea semnată Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie (premiera: 2 octombrie 1968) cu Radu Beligan, Ion Lucian, Mircea Șeptilici, Sanda Toma în distribuție.

[15]. Lucian Giurchescu, **Aspecte practice**, în ***Teatrul***, an X, 1965, nr. 3, pag. 8-9.

[16]. B. Elvin, **Acești mari prieteni ai visului**, în ***Teatrul***, an XI, nr. 7, pag. 60-66.

[17]. Eugen Ionescu, citat de Mira Iosif în ***Teatrul***, an XIII, 1968, nr. 11, pag. 68.

[18]. Mira Iosif, **Critici străini despre „Rinocerii"**, în ***Teatrul***, an IX, 1964, nr. 5, pag. 26–27. Criticii participaseră la Reuniunea Institutului Internațional de Teatru, care a avut loc la București (7–13 aprilie 1964).

[19]. B. Elvin, **Acești mari prieteni ai visului**.

[20]. Piesele lui Eugen Ionescu din același spectacol din 1953 erau: **Fata de măritat**, **Salonul automobilului**, **Maestrul**, **Îl cunoașteți?**, **Guturaiul oniric**, **Nepoata mireasă.**

[21]. **Cinci schițe** de I. L. Caragiale; Regia: Valeriu Moisescu, Decoruri/Costume: Adriana Leonescu; **La Moși**: Olga Tudorache, Doina Tuțescu, Vali Cios, Jean Lorin, Tudorel Popa, Vasile Nițulescu; **La Poștă**: Vasile Nițulescu *(Impiegatul)*, Tudorel Popa *(Domnul)*; **Căldură mare**: Tudorel Popa *(Domnul)*, Vasile Nițulescu *(Feciorul)*, Olga Tudorache *(Baba)*, Vali Cios *(Băiatul)*, Jean Lorin (Sergentul); **Temă și variațiuni**: Jean Lorin (un ziar opozant fără programă, nuanță liberal-conservatoare), Vasile Nițulescu (un ziar opozant cu câteva programe, nuanță tradafirie), Doina Tuțescu *(un jurnal „chic")*; **De închiriat**: Vali Cios *(Doamna Marinescu)*, Olga Tudorache *(Doamna Georgescu)*, Tudorel Popa *(Domnul Marinescu)*, Jean Lorin *(Domnul Georgescu)*, Doina Tuțescu *(Vizitatoarea)*, Vasile Nițulescu *(Vizitatorul)*; **Cântăreața cheală** de Eugen Ionescu; Regia: Valeriu Moisescu; Jean Lorin *(Domnul Smith)*, Olga Tudorache *(Doamna Smith)*, Vali Cios *(Mary, Jupâneasa)*, Tudorel Popa *(Domnul Martin)*, Doina Tuțescu *(Doamna Martin)*, Vasile Nițulescu *(Căpitanul de pompieri)*.

[22]. Valeriu Moisescu, **Nu imit natura, ci lucrez cu ea...**, în ***Teatrul***, an X, 1965, nr. 5 (mai), pag. 75–79.

[23]. Cf. B. Elvin, **„Cinci schițe" de I. L. Caragiale**, **„Cântăreața cheală" de Eugen Ionescu la Teatrul Mic**, ***Teatrul***, an X, 1965, nr. 5, pag. 49.

[24]. **Regele moare**, scrisă în 1962, a avut premiera la Théâtre de l'Alliance Française, în regia lui Jacques Mauclair, în București fiind înscenată destul de repede pentru acele vremi, în 1965.

[25]. Scrisă în 1951, **Scaunele** a avut premiera la Paris în 1952 la Théâtre de Nouveau Lanery, stârnind polemici evidente, în care i-a avut apărători pe toți promotorii teatrului absurd: Audiberti, Adamov, Beckett. Piesa a fost elogiată în 1956, la reluare, de Jean Anouilh, într-un articol apărut în *„Le Figaro"*

[26]. **Ucigaș fără simbrie** i-a avut în distribuție pe Radu Beligan *(Choubert),* Ion Lucian *(Dany),* Mircea Septilici *(Arhitectul),* Sanda Toma *(Portăreasa).* În anul premierei la Paris (1959), Ionescu a participat la Colocviul asupra teatrului de avangardă de la Helsinki cu *Discurs asupra avangardei.* În 1968, Teatrul de Comedie a făcut un turneu la Varșovia și Cracovia cu piesele **Opinia publică** și **Ucigaș fără simbrie**, iar în 1969 în Finlanda cu **Rinocerii** și **Ucigaș fără simbrie**. Tot în 1969, **Rinocerii** (și **Șeful sectorului suflete** de Al. Mirodan) au efectuat un turneu în Israel.

[27]. Scrisă în 1953 și reprezentată pentru prima oară în 1955 la Théâtre du Quartier Latin, în regia lui Jacques Mauclair, **Victimele datoriei** a fost montată în 1968 (premiera: 14 decembrie) la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" în regia lui Crin Teodorescu și scenografia lui Paul Bortnovschi. Din distribuție făceau parte: Virgil Ogășanu *(Choubert),* Gina Patrichi *(Madeleine),* Mircea Albulescu *(Polițistul),* Ștefan Bănică *(Nicolas d'Eu).*

[28]. **Lecția.** Premiera: 30 octombrie 1991 la Teatrul Național din Cluj, în regia lui Mihai Măniuțiu, scenografia Mihai Ciupe; i-a avut în distribuție pe Anton Tauf *(Profesorul),* Anda Chirpelean *(Eleva),* Viorica Mischilea *(Servitoarea).* Distins la Festivalul Național „I. L. Caragiale", 1992, cu premiul pentru cea mai valoroasă piesă și premiul pentru originalitate *ex aequs* alături de **Cântăreața cheală** în regia lui Tompa Gabor. În iunie 1993, a participat la Festivalul „Printemps de la Comedie" de la Montpellier. În noiembrie 1993, a avut loc un apreciat turneu în Anglia. În octombrie 1994 – turneu în S.U.A. și Canada. În 1996: participare la *Festivalul de Dramaturgie Eugen Ionescu* de la Erfurt (Germania).

[29]. Premiera: ianuarie 1992. În **Cântăreața cheală** a lui Tompa Gabor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj: Scenografia: Dobre Kóthay Judith; Dramaturg: Visky Andras; Ilustrația muzicală: Tompa Gabor; distribuția: Boer Ferenc *(Domnul Smith),* Spolarics Andreea *(Doamna Smith),* Bács Miklos *(Domnul Martin),* Panek Kati *(Doamna Martin),* Krisztina Pardanschi *(Mary, Jupâneasa),* Bíró József *(Căpitanul de pompieri),* Salat Lehel *(Marioneta).*

[30]. Dintre montările de după 1990 mai menționăm:

- **Rinocerii** la Teatrul Dramatic Constanța, regia: Laurian Oniga (12 martie 1993)
- **Jocul de-a măcelul**, regia: Beatrice Bleonț, Teatrul Casandra București, 1992
- **Jacques sau supunerea**, Academia de Teatru Târgu-Mureș, regia: Marius Oltean, 1992. Preluat de Teatrul Național Târgu-Mureș
- **Tabloul**, Teatrul „Radu Stanca" Sibiu, regia: Dan Alexandrescu, 1994
- **Cântăreața cheală**, Teatrul Național Chișinău, regia: Petru Vutcărău
- **Regele moare**, Teatrul „Eugen Ionescu", Chișinău, regia: Petru Vutcărău
- **Scaunele**, Teatrul „V. I. Popa" Bârlad, regia: Dorin Mihăilescu (student A.T.F. București), 1995
- **Scaunele**, Teatrul de Stat Oradea, regia: Emil Gaju (actor), 1995
- **Cântăreața cheală,** în regia lui Tompa Gabor, montată la Teatrul din Limoges, 1997 (reeditare a spectacolului clujean).
- **Scaunele**, în regia lui Vlad Mugur, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 1997. În distribuție: Magda Stief și Bíró Jozsef
- **Lecția**, Teatrul Casandra, regia: Vlad Massaci, 1997
- **Lecția**, Theatrum Mundi, regia și rolul principal: Horațiu Mălăiele, 1996.
- **Regele moare**, Theatrum Mundi, 2002. Cu Marius Bodochi, Florina Cercel.

Eugen Ionescu despre creația teatrală

„Explicațiile pe care mi le dau eu însumi despre ceea ce fac mi se par incomplete sau false, sau fragile. Neștiind, așadar, care este țelul existenței, nu știu tocmai exact nici de ce scriu. Scriu totuși dintotdeauna, așa cum trăiesc dintotdeauna, întrebându-mă și care este sensul vieții mele. Sunt îmboldit să scriu, adică să mă întreb și să privesc, și să spun ce văd. Însă, scriind, faptul de a denunța ceea ce mi se pare că e rău, de a-i critica și parodia pe ceilalți și purtarea lor, de a fi moralist, – toate astea mi se pare că nu se înscriu decât într-un cadru foarte limitat. Iar când sunt părtinitor, mă întreb întotdeauna de ce așa și-mi spun că nu ar trebui să fiu. Hotărârile mele, luările mele de poziție au ca punct de plecare niște sentimente spontane, puțin controlabile, chiar dacă se traduc prin gânduri aproape limpezi, căci mai interesant decât să gândim ar fi să știm de ce gândim ceea ce gândim. Cred că sunt mai autentic atunci când exprim în operele mele uimirea și zăpăceala. Tocmai în uimirea asta se afundă rădăcinile vieții. În străfundul meu, noaptea e cea pe care o descopăr… noaptea sau mai degrabă o lumină orbitoare."

(„Autorul și problemele sale" în *Note și contranote,* Ed. Humanitas, București, 1992)

„Unii îi reproșează astăzi teatrului că nu este al timpului său. După părerea mea, el este chiar prea mult așa. E ceea ce-i determină slăbiciunea și efemeritatea (...) Fiecare timp cere introducerea unui «extratimp» incomunicabil, în timp, în comunicabil. Totul este moment circumscris istoriei, desigur. Dar în fiecare moment este toată istoria: orice istorie e valabilă atunci când este transistorică; în individual se citește universalul."

„Valoarea teatrului constă în îngroșarea efectelor, trebuie ca ele să fie îngroșate și, mai mult, să fie subliniate, să fie accentuate la maximum. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu e nici teatru, nici literatură înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor sale firești. Trebuie nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adâncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedia de salon, ci farsa, șarja parodică extremă. Umor, da, însă cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violență: violent comic, violent dramatic."

„Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. Teatrul este în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea, o dislocare, o dezarticulare a limbajului.

Dacă, pe de altă parte, actorii mă jenau pentru că mi se păreau prea firești, e pentru că și ei erau sau voiau să fie prea firești: renunțând să fie astfel, ei vor redeveni așa poate în alt mod. Trebuie să nu se teamă că nu vor fi naturali.

Ca să te smulgi din cotidian, din obișnuință, din lehamitea mentală care ne ascunde stranietatea lumii trebuie să primești. Fără o virginitate nouă a spiritului, fără o nouă conștientizare purificată a relațiilor existențiale nu există teatru, nu există nici artă; e nevoie de un fel de dislocare a realului, care trebuie să premeargă reintegrării sale."

„N-am înțeles niciodată, în ce mă privește, deosebirea care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comicul nu oferă ieșire. Spun «deznădăjduitor», dar în realitate el este dincolo sau dincoace de disperare ori speranță.

Pentru unii, tragicul poate părea, într-un anume sens, reconfortant, căci, dacă vrea să exprime neputința omului învins, zdrobit de fatalitate, de exemplu, tragicul recunoaște, tocmai prin asta, realitatea unei fatalități, a unui destin, a unor legi conducând Universul, de neînțels uneori, însă obiective.

Iar această neputință omenească, această inutilitate a stăruințelor noastre, poate de asemenea să pară, într-un anume sens, comică."

„Mi-am intitulat comediile «anti-piese», «drame comice», iar dramele mele «pseudo-drame» sau «farse tragice», căci, mi se pare, comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în râs. Pentru spiritul critic modern, nimic nu poate fi luat pe de-a-ntregul în serios, nimic pe de-a-ntregul în râs."

„Dacă credem că teatrul nu e decât un teatru al cuvântului, e greu să admitem că el poate avea un limbaj autonom. El nu poate fi decât tributar altor forme de gândire ce se exprimă prin cuvânt, tributar filosofiei, moralei. Lucrurile sunt diferite dacă considerăm că cuvântul nu constituie decât unul dintre elementele-șoc ale teatrului. Mai întâi, teatrul are un fel propriu de a folosi cuvântul, și acesta e dialogul, e un cuvânt de luptă, de conflict. Dacă el nu este decât discuție la anumiți autori, aceasta este o mare greșeală din partea lor. Există alte mijloace de a teatraliza cuvântul: ducându-l la paroxism, pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură; verbul însuși trebuie întins până la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile."

(*„Experiența teatrului"* în *Note și contranote,* Ed. Humanitas, București, 1992)

Hanon REZNICOV, George BANU, Judith MALINA și Radu PENCIULESCU

Radu PENCIULESCU:

„Să-ți găsești propriul adevăr"

• Îmi place să pornesc întotdeauna de la ceea ce elevul aduce el însuși ca încărcătură de viață. Ceea ce contează la început este să-l faci să-și dea seama de însemnătatea acestui material și, mai ales, de necesitatea de a-l explora.

• Nu-mi place stanislavskianismul ca estetică, nu-mi plac spectacolele lui, dar îmi place felul lui de a gândi teatrul, nu ca pe o artă, ci ca pe un meșteșug al artei.

• Punctul de plecare nu poate fi decât *concretul*. Să pornim de aici, dinspre cunoscut spre necunoscut. *Adevărul nu poate fi decât concret*. Să nu ne înșelăm însă: concret nu înseamnă neapărat realist.

• Dacă vorbim de pedagogie, trebuie să știm cui se adresează ea. Aceasta explică de ce prima chestiune este aceea a selecției. La școala de teatru din Malmö ne-am confruntat în permanență cu această dificultate. Cu vreo zece ani în urmă, concursul de admitere consta într-o selecție bazată pe scurte scene sau monoloage „reușite" (de câte ori n-am descoperit cu tristețe că scena aceea „reușită" era de fapt pentru tânărul candidat expresia actorului care vroia el să devină). Acest tip de selecție îi face pe candidați să arate în ce măsură sunt ei actori, actori gata formați. Or, într-o școală trebuie să încerci să alegi studenți deschiși pentru o muncă viitoare. Actorul urmează să se nască, el nu există încă. De aceea, de o vreme, n-am mai făcut decât o primă selecție, pe bază de „scene", pentru a reține un număr cât mai mare de candidați cu care apoi profesorii școlii și elevii aflați la sfârșitul studiilor să lucreze timp de două săptămâni. După această perioadă,

reținem doisprezece elevi cu care începem munca pedagogică. Este important să amintim acest lucru, deoarece pedagogia poartă amprenta celor cărora li se adresează. Relația dintre elev și pedagog îl definește atât pe unul, cât și pe celălalt.

• Școala este un spațiu de libertate. Din principiul comunicării teatrale triunghiulare, școala elimină un termen: publicul. El este uitat pentru a ajunge mai întâi la adevărul elevului, fiindcă, la început, acest adevăr poate să nu fie vizibil pentru cineva dinafară. Și prefer să nu-i cer elevului să-i dea o formă..., lucru posibil doar datorită absenței totale a spectatorilor. În școala noastră, la Malmö, la examenele din primul an, nu asistă nici măcar elevii din clasele superioare. Ca să nu existe nici o privire dinafară. Contextul debutului trebuie să asigure, grație celei mai stricte intimități, o libertate absolută.

• Într-o zi, pe la începutul cursului, i-am spus unui elev: „Renunță la teatru". Nu m-a înțeles, doar venise să facă teatru... Ca să faci teatru trebuie mai întâi să-l uiți! În universitățile americane, am întâlnit studenți care erau deja specializați. Într-un anume sens erau formați; era vorba, în ceea ce mă privește, să-i învăț să uite. Ei erau „specialiști" *avant la lettre.*

• Lucrul împotriva căruia lupt, într-o primă etapă, e dorința de a face imagini. Este cel mai mare pericol.

• Fiecare idee de joc are valoarea actului. Cineva mi-a propus într-o zi să joace un personaj episodic făcându-l orb. N-am refuzat din capul locului, dar i-am spus: „Fă ce vrei!". Peste câteva zile s-a întors plin de experiența cotidiană a unui orb ale cărui mișcări le învățase. Atunci ideea a devenit *act.* Și aceasta îmi confirma convingerea că în teatru nu poți avea idei, ci angajări.

• Să învățăm să găsim motivațiile care explică un comportament. Să le dezvăluim printr-o apropiere subterană de miezul actului. De exemplu, să încercăm să înțelegem motivele abandonării copilului în ***Cercul de cretă caucazian.*** Sau, în ***Tartuffe,*** să analizăm actele lui *Tartuffe,* strategiile *Doamnei Pernelle...,* să găsim mereu *ceea ce determină un act.* Cum se elaborează și cum se construiește; versurile și dicția vin mai târziu...

• Pornesc de la exerciții, dar sunt sigur că doar eu le pot face fecunde, active, purtătoare de sens. Cei care copiază exercițiile se înșală. Valoarea unui exercițiu depinde de cel care îl conduce, de felul în care acesta îl animă și îl comentează. Altminteri, el rămâne un simplu fapt inert. Exercițiul nu este o unealtă, ci un material.

Începem mai întâi prin microsecvențe și doar după aceea trecem la lucrul pe întreaga povestire. Cred că nu se poate înainta așa cum trebuie decât pas cu pas. De aceea, elevii se confruntă la început cu piese mai simple, de o abordare, să-i spunem, familiară, și de-abia într-un al doilea timp trec la textele mari. Atunci încep să lucreze asupra duratei acțiunii și a evoluției personajelor.

• Eu propun ceva, dar nu știu ce vom găsi pe parcurs.

• La un moment dat, predarea regiei a încetat să mă mai intereseze. Să predai regia înseamnă să-i înveți pe elevi cum să ia puterea.

• Îmi vorbești de acel exercițiu al lui Peter Brook cu trecerea bastonului de la unul la altul și de interdicția de a opri mișcarea atunci când partenerul a făcut o greșeală, tocmai pentru a integra greșeala în fluiditatea actului. Da, acest lucru mi se pare cu atât mai just cu cât greșeala nu presupune doar stângăcia celui imediat dinainte, ea vine mai de departe, ea îi privește pe mai mulți membri ai echipei. Și pentru că e colectivă, tot în mod colectiv ea trebuie depășită. Greșeala, ca și succesul, e a tuturor. De altfel, bastonul care zboară de la un actor la altul e concretizarea sarcinii colective pe care membrii grupului și-o asumă împreună.

• Reiau mereu o indicație: „Nu marcați!" Pentru elev, *adevărul* actului contează mai mult decât ceea am putea numi *calitatea* performanței. Ca și la săritura în înălțime, într-un prim timp, corectitudinea pașilor e mai importantă decât înălțimea atinsă. Eu le cer elevilor dăruire totală și astfel ei înțeleg până la urmă că nu există diferențe între gradele dăruirii. Urăsc actorii care „marchează" mai mult decât actorii proști.

Chiar din prima zi le explic elevilor, cum spunea Grotowski, că actorul trebuie să înțeleagă că are de îndeplinit o „misiune eroică". Odată familiarizat cu această idee, actorul trebuie apoi să se străduiască să învețe cum s-o ducă la îndeplinire. Aceasta implică o adaptare la sarcina încredințată, ceea ce presupune să facă tot ce trebuie

pentru a nu contrazice cerințele „misiunii". Condițiile sunt definite, dar nu și modalitatea de a le îndeplini.

Sunt încredințat că pregătirea cursei este mai importantă decât cursa. Aceasta explică retragerea mea din regie în favoarea învățământului. Aici am sentimentul că trudesc la instalarea corectă a rampei de lansare, pentru ca apoi elevul să zboare singur. Îmi place tare mult această relație între dependența inițială și autonomia finală.

• În școala noastră, începem printr-o primă fază individuală care interzice orice obligație față de alții. Elevul nu are nici o obligație, nici măcar față de text. Ceea ce contează este concentrarea asupra justeței relației cu sarcina propusă, hrănită de căutarea de sine, de căutarea propriilor mijloace. La acest nivel, cu riscul de a surprinde, se poate spune că scopul constă în a te servi de Shakespeare pentru a-ți descoperi propria autenticitate.

La jumătatea ciclului pedagogic, elevii părăsesc școala pentru șase luni de muncă în teatre. *A priori*, aceasta trebuie să-i pună în contact cu practica, în contextul instituțiilor teatrale. Cel mai adesea, ei resimt plăcerea de a reveni la școală, conștienți de ceea ce le lipsește încă și, în același timp, înarmați cu experiența dobândită acolo, experiență pe care o analizează cu o luciditate uimitoare.

După acest interval, începe faza a doua. Ea constă în lucrul asupra situației, ca material. *Situația* trebuie să fie „cărămida" clară pentru viitoarea construcție. Pentru aceasta, apelăm mai întâi la texte simple, apropiate de experiența cotidiană, apoi trecem la scene în aparență marginale, scene de „legătură" luate din Ibsen, din Wedekind. În ultima vreme, lucrez mai mult scene mici, care servesc ca articulații, ca punte între momentele importante. Aceasta îmi permite să-i pun pe elevi să joace momente de adevăr intermediare (ca, de exemplu, în ***Domnișoara Julia,*** *Jean* în bucătărie) și să nu treacă direct la scena finală.

Un exercițiu deosebit de stimulator constă în a oferi elevilor o mare cantitate de mici scene (cum e cea din ***Cercul de cretă caucazian*** dintre *Grușa* și iubitul ei la râu), pe care sunt obligați să le lucreze repede, pentru a le prezenta de pe o zi pe alta. Este un antrenament care produce surprize și obligă elevii să ia decizii pe loc.

La început, elevul trebuie să joace situația ca atare, fără să țină seama de biografia personajului, pe care nu o descoperă decât mai apoi. Știu că Brecht susținea contrariul, dar, trebuie să precizăm, el vorbea despre actori, în timp ce eu vorbesc despre elevi, care trebuie, mai întâi, să se formeze și abia după aceea să joace, în adevăratul înțeles al cuvântului.

• Îmi place mult termenul lui Eugenio Barba: „Actorul este omul dilatat". Asta trebuie să înțeleagă elevul: actorul face ceea ce oricine poate face, dar la un nivel superior de energie și de concentrare.

• Nu îi abordăm pe clasici decât treptat, pentru a descoperi cum, dincolo de formă, situația e cea care domină întotdeauna.

În acest moment al procesului de formare, invităm o personalitate străină, care vine să anime un proiect așa-zis „alternativ". Ca, de pildă, Mario Gonzales, de mai multe ori solicitat să lucreze cu măștile și tehnicile *Commediei dell'Arte*. Invitatul nu vorbește, în sensul figurat al termenului, „limba școlii" și astfel el extinde câmpul de investigare și deschide alte orizonturi.

• Potrivit unei progresii logice, care duce de la singular la plural, elevii trec apoi la etapa de proiecte colective. Dacă la început prevala responsabilitatea față de sine, acum ei trebuie să trăiască și să lucreze cu conștiința responsabilității față de proiect.

Ultima etapă constă în pregătirea a două spectacole. Pentru a îndepărta orice rivalitate ce apare de cum două echipe lucrează la două proiecte distincte, procedăm la distribuții încrucișate: cineva care joacă protagonistul într-un spectacol face figurație în celălalt. Fiecare se simte astfel implicat și nu se desolidarizează de nici un proiect. Trebuie apărată ideea unui proces care își propune să-i asigure elevului o competență pentru etapa următoare. Căci, în fond, în teatru este vorba de a pregăti elevul atât pentru el însuși, cât și pentru ceilalți.

Am pornit la drum. *Procesul contează mai mult decât produsul.*

• Școala e spațiul tuturor libertăților, dacă știm să le atingem. Dacă dresezi elevii, îi faci să maimuțărească un model de teatru și eșuează într-o închisoare.

• Nu-mi place arta care se inspiră din artă. Întreb întotdeauna: „De unde vine asta?" Iată de ce problema nu e să descoperi stilul grec, în general, ci să-l sesizezi într-un context foarte precis. Nu se poate învăța stilul în afara unui adevăr al situației. Trebuie să învățăm să acceptăm că nu există niciodată nici prealabil, nici model.

• Cultura nu mă interesează decât în măsura în care este însușită pentru a lărgi orizontul și, mai ales, dacă e legată de un proiect concret. Într-o zi, îi duc pe elevii mei la Muzeul de Artă Modernă din Stockholm, unde privim un imens tablou alb. Apropiindu-ne, descoperim în ce măsură acest alb este rezultatul unui incredibil număr de combinații cromatice. Atunci le amintesc unul dintre principiile mele: „Nu uitați niciodată că o idee trebuie construită! Nu e destul să o declari". Le cer să construiască 15–20 de sensuri în jurul unei situații, chiar dacă va trebui să alegem după aceea. De aici vine, fără îndoială, obligația de a analiza circumstanțele și de a formula întrebările: o situație trebuie explorată în toată complexitatea ei.

Mă străduiesc să-i conving pe elevi să elimine ceea ce ei consideră ca fiind „artistic". Important este să admiți că lucrezi cu materiale *a priori* neartistice. Acest principiu inițial este decisiv.

• Opera e un ansamblu de elemente obișnuite, comune (cuvinte, mișcări, ritmuri, culori), tot așa cum Capela Sixtină e un conglomerat de pietre, cărămizi, var etc. Nimic nu este mai plictisitor în teatru decât un actor „artistic", care ține să se remarce printr-un *savoir faire* „artistic". Jean Gabin nu a fost niciodată „artistic", mulți actori de la Comedia Franceză sunt.

Citez adesea exemplul maestrului pianist care explică arta de a cânta la pian pe o cutie fără claviatură. Sau, chiar când este vorba de un pian adevărat, nu-i atinge clapele și, fără să scoată sunete, indică doar mișcările care le produc.

• Personajul este suma răspunsurilor date situațiilor. Personajul acționează, el nu reproduce.

• Scopul nu e acela de a interpreta opera ca și cum ea ar fi terminată. Ca să reiau fraza lui Brook pe care o citezi, aș spune că actorul trebuie să refacă procesul de creație pentru a da răspunsuri nu literare, ci de joc. Să „rescrie" opera ca actor. Pentru aceasta trebuie să pornim de la un adevăr ca să ajungem la un altul. Situația se înscrie într-o mișcare, iar elevul trebuie să analizeze momentul care precede pentru a putea urma dinamica operei.

• Un sfat: mai întâi găsește-ți propriul adevăr și apoi caută-l pe cel al personajului. Jocul constă în a realiza echilibrul dintre cele două, în a găsi raportul lor corect.

• Trebuie să construiești evenimente care duc la sentimente. În teatru, realitatea este mereu fizică.

• Calitatea de joc nu provine decât din calitatea raportului dintre actor și activitatea sa.

• Exersarea concentrării este esențială. Este de ajuns să ne gândim la actorii celebrului teatru indian *kathakali* care se machiază ore în șir. Concentrarea se construiește progresiv. Ea implică focalizarea intensificată pe o imagine, capacitatea de așteptare, precizia unei sarcini etc. Concentrarea este mereu activă, ea implică o prezență maximă aici și acum. Elevul trebuie să învețe că această concentrare reclamă o desprindere de exterior și o îndreptare spre sine până în momentul în care se simte pregătit. Aceasta e calea pentru a realiza cea mai bună relație între grup și individ, căci doar concentrarea îi permite actorului să fie în contact cu sine însuși într-un context colectiv. Putem întâmpina neprevăzutul doar uitând exteriorul.

• Înainte de a admite prezența spectatorului, trebuie să învățăm să îl excludem.

• Este important să fie găsită soluția exercițiului, fără a o fixa însă. Să știi să păstrezi spiritul exercițiilor în evoluția procesului... De aceea, este la fel de important să faci ceva și să nu uiți ce ai făcut.

• Stăpânirea absolută a meșteșugului însingurează. Ea te rupe de partener.

• Ceea ce contează este prezența maximală a actorului aici și acum. Nu pot să predau dacă nu mă înscriu într-un proces, dacă nu-i las o clipă pe elevi să se ducă altundeva, pentru a-i regăsi apoi mai bine. Mă înscriu într-un ciclu întrerupt de alte întâlniri,

Monique BORIE, George BANU, Radu PENCIULESCU, Ludwik FLASZEN și Ferdinando TAVIANI

la care elevii participă. Stagiile închise, fără continuitate și comunicare nu mă interesează. Mă consider un intermediar și îmi e cu neputință să mă prezint o perioadă întreagă drept creatorul solitar al unei lumi.

Aceasta explică de ce am predat întotdeauna într-o școală, de ce am detestat autonomia unei pedagogii izolate, închise în ea însăși. La fel ca unul dintre foștii mei elevi, în cuvintele căruia m-am recunoscut, nu pot să lucrez decât în contextul apartenenței și nicidecum ca *free lance*.

• Ce te justifică să spui un text? Doar pregătirea îți dă dreptul să te apropii de un personaj. Dar, la rândul său, acest personaj te legitimează ca actor.

• Spre deosebire de operă sau de alte tipuri de teatru tradițional, teatrul occidental nu dispune de o formă preconstruită care să se lase transmisă, care să fie un sprijin prealabil.

• Vocea actorului trebuie să se angajeze în sensul mișcării. Ea trebuie să aibă o direcție în spațiu, pentru ca sunetul și gesturile să se îndrepte spre același punct.

Ajută-l pe actor să-și descopere vocea. Odată am trăit emoția încercată de o tânără căreia i-am permis să-și exploreze corpul pentru a-și elibera vocea. Pentru a și-o auzi, a și-o simți! Dar pentru mine a fost la fel de dificil ca pentru ea și, de atunci, am renunțat la aceste încercări. Nu mai rezist.

• Căutați sunetul de dinaintea cuvintelor.

• Improvizația este un cuvânt bolnav. Ea este înșelătoare dacă îi propui elevului o situație căreia nu-i poate răspunde decât printr-o reacție previzibilă: dacă îi spui că e în pericol, desigur că va striga după ajutor și atunci se obține ceea ce s-a prevăzut, căci actorii, aidoma copiilor, sunt demagogi. Ei oferă ceea ce presupun că li se cere. Practicând un asemenea tip de improvizație, actorul și regizorul sfârșesc prin a se înșela unul pe celălalt.

Improvizația nu mă interesează decât în măsura în care ea permite extinderea situației, ajutând elevul să depășească „dialogul" pentru a ajunge la „eveniment". Care

nu se exprimă prin cuvinte, ci prin acte. Evenimentele pe care le traversăm constituie humusul pe care crește iarba dialogului.

Improvizația este o activitate care îți dă dreptul să te înșeli. Ea nu este nici obiectiv, nici scop. E doar un mijloc prin care te eliberezi de necunoscut.

Improvizația se împlinește atunci când mobilizează toată ființa – intelectul și corpul. Ea nu interesează decât în măsura în care produce un comportament adevărat.

În cazul improvizației, totul trece prin concret, iar profesorul trebuie să vegheze la punerea în spațiu corectă a evenimentelor trăite. Astfel, el participă la pregătirea actului, care, în sine, nu se află sub controlul său, îi scapă. În schimb, profesorul poate interveni pentru a înlătura obstacolele întâlnite în cale și, doar după această muncă, poate trece la elaborarea partiturii, cum spunea Grotowski.

• Cum se „domesticește" o situație? Realizând-o noi înșine.

• Să lucrăm asupra acțiunii și, în egală măsură, asupra reacției.

• Ceea ce contează e punerea în ecuație. Dacă această operație inițială e bine realizată, procesul va demara corect.

Să luăm, de exemplu, scena dintre *Lady Anne* și *Richard al III-lea.* Analizez argument după argument, pentru a descoperi arta lui *Richard al III-lea* de a răsturna o situație, de a stimula o sexualitate, de a stabili un contact prin acel scuipat pe care îl primește în obraz sau prin sabia pe care și-o proptește el însuși în piept. Încep întâi printr-o împărțire în fragmente, pentru a obține adevăruri parțiale, pornind de la care este posibilă trecerea la stadiul ulterior, cel al legăturii și al construcției. De la simplu la complex.

• Ceea ce caut mereu este ceea ce permite actorului să „repete" un act, rămânând vigilent, pândind adevărul situației. Asta presupune un adevăr aici și acum. Un adevăr imediat.

• Să joci un personaj înseamnă să găsești adevărul jocului.

• Ca pedagog, caut adevărul elevului și mă dezinteresez de spectator. Spectacolul reclamă un efort pentru a face vizibil rezultatul muncii și aceasta riscă să ascundă adevărul elevului, greu perceptibil la început.

• Îmi place să înaintez cu pași mărunți.

• Pedagogia constă în a însoți pe cineva pentru descoperirea propriului adevăr. În fond, poziția așa-zisului „maestru" este, în acest sens, măgulitoare.

Îmi place istorioara aceea cu maestrul la care vine un elev și, de fiecare dată când bate la ușă spunându-și numele, maestrul nu-i dă drumul înăuntru până când, la întrebarea „Cine-i acolo?", elevul răspunde: „Nimeni".

• Cineva mi-a spus într-o zi, și asta m-a ajutat: „Nu-ți cenzura visele de grijă că n-o să se îndeplinească. Asta e treaba altcuiva".

• Am propus odată o improvizație deosebit de fecundă. Lucram la o nouă piesă englezească, ***Strigăt de dincolo de fluviu*** de Poliakoff. Situația era următoarea: o adolescentă rebelă este exmatriculată din școală din cauza unor acte de indisciplină teribiliste și odioase. În prima scenă, directorul o informează pe mamă, care este consternată, înspăimântată, neputincioasă și, pe deasupra, stăpânită de un puternic sentiment de vinovăție, datorat acuzațiilor pe care tocmai le-a auzit. În scena a doua, la care lucram noi, fata se întoarce acasă știind că mama ei fusese chemată de director și așteaptă confruntarea. În tot acest timp, ea taie cu foarfecele toate revistele vechi pe care mama le păstrase de mult. Mama vine și vede, *din spate*, fata care distruge revistele. Cum să angajezi dialogul? Cât de puternică e intensitatea așteptării uneia față de cealaltă? I-am propus elevei care juca rolul mamei să umble de colo-colo prin cameră, făcând tot felul de acțiuni, mai degrabă minore. Eleva care o juca pe fată rămânea așezată, continua să taie revistele și, fără să o vadă, pentru că mama se afla în spatele ei, povestea tot ceea ce făcea aceasta. Relatarea a fost extrem de fidelă. Aceasta se explică prin calitatea extraordinară a atenției, precum și a prezenței aici și acum a celor două eleve.

Un alt exemplu: cineva se așază în colțul unei încăperi al cărei plan l-a studiat foarte bine și apoi trebuie să plaseze în spațiu partenerii, care îi trimit semnale sonore. El reacționează și, în același timp, organizează stimulii primiți.

• Deviza oricărei improvizații autentice este: nu te preface că ai descoperit ceva.

• Când lucrezi la un proiect de grup, ține seama că acesta își are legile sale. Totul depinde atunci de colaborarea cu ceilalți.

• Dacă nu-ți cunoști propriul adevăr, nu vei reuși să ajungi la adevărul altuia.

• Dacă pleci de la minciună, la minciună ajungi.

• În teatru, ceea ce contează este să parvii la adevărul ascuns în miezul minciunii unanim acceptate.

• Pașii trebuie să fie adevărați, chiar când convenția generală nu e așa. De aceea îmi place să împart în fragmente, fragmente mici și simple care conduc la proiectul ce le include. Adevărul se află în tranziție. Trebuie să știi să sesizezi unde se schimbă situația.

• Este imposibil să joci *abstractul*, de aceea trebuie neîncetat să cauți rădăcini în concret.

• Ești dator să găsești regulile adevărului.

• Să nu rămâi indiferent la ceea ce se petrece în jurul tău. Fii prezent! Integrează tot ce se întâmplă. Ține cont de cei ce te înconjoară.

• Spre deosebire de elevul-actor, actorul trebuie să știe, iar regizorul, spre deosebire de pedagog, se mulțumește, în fond, să îl „pună în pagină".

• Nu vă preocupați de stil, el apare după aceea. Mai întâi viața, apoi arta.

• Procesul constă în trecerea de la adevărul neartistic la adevărul artistic.

• Stilul trebuie să fie inițial ignorat, el este întotdeauna un rezultat.

• Putem recrea adevărul, nu și versurile. Scopul constă în a salva adevărul fără a pierde stilul.

• Descoperiți ceea ce îi poate ajuta pe alții în muncă. Cum să faci credibil un elev pentru ca acesta să nu se erijeze niciodată în misionarul lui Molière.

• Ceea ce ajută jocul nu este judecarea unui personaj, ci apărarea lui. Cel mai bun exemplu: *Tartuffe.*

• Marile adevăruri abstracte omoară dialectica actorului. Ceea ce contează este adevărul în mișcare, felul în care te lupți pentru a-ți atinge scopul. În fond, nu trebuie să uităm că misiunea interpretului se schimbă în mod constant.

• Jocul este aleatoriu, mereu „pe cale să se facă". Acest lucru menține actorul în stare de veghe.

Îmi amintesc de o admirabilă improvizație propusă de Lee Strasberg tinerilor care jucau marea scenă a regăsirii dintre *Nina* și *Kostia,* în actul IV din ***Pescărușul.*** Strasberg i-a cerut elevului care-l interpreta pe *Kostia* să facă ciorne, să scrie proză sau poezie. Actorul a replicat precizând că el nu poate face literatură. Strasberg i-a spus să-și dea silința și, în caz că nu reușește, să arunce pe jos toate foile care nu-i plăceau. Actorul a încercat, s-a lăsat prins în joc, iar la sfârșit, un covor de hârtii mototolite acoperea întrega scenă. În acest moment, Strasberg i-a zis tinerei actrițe să intre și să constate că eșecul vieții lui *Kostia* nu mai era ceva subiectiv, ci o situație concretă, vizibilă, amenințătoare. Strasberg comentează: „Se simțea că plutea o nenorocire în aer".

• Trebuie să vă găsiți propriul adevăr în mișcarea apei.

• Mie îmi place să-i formez pe elevi și apoi să-i las să-și ia zborul. Nu-mi place ca ei să rămână ci, dimpotrivă, să meargă altundeva... pe la alții. Ceea ce mă bucură este să-i văd revenind. Da, îmi place când ei se întorc.

Conversație realizată și retranscrisă
de George BANU, în timpul ședерii lui Radu Penciulescu la
La Bachellerie de Davignac

Text publicat în *Alternatives théâtrales 2002, nr. 70/71 –*
„Les Penseurs de l'enseignement"

Traducerea din limba franceză: Delia VOICU

Adrian MIHALACHE

Il faut savoir...

Când relația umană s-a degradat, *trebuie să știi* – cânta odată Charles Aznavour – să te ridici cu fermitate și să te retragi cu demnitate. Bunul gust nu acceptă implorările sacadate ale lui Jacques Brel (*„Nu mă părăsi", „Ne me quitte pas!"*); despărțirea este un ritual care integrează gesturi măsurate, postúri studiate, replici mordante într-o structură dramatică de efect. Teatrul codifică atent acest ritual și-l expune în scenele tari de ruptură la rampă, din care piesele ne oferă o largă varietate. Cultura de masă preia ritualul teatral și-l simplifică, reducându-l la poză și oftat. Amatorii de șansonete se despart fie cu umilitate, fie cu duritate. Numai cine frecventează teatrul știe să se despartă frumos.

Când începe tragedia lui Racine, hotărârea lui *Titus* de a renunța la *Berenice* e luată. Anticipându-l pe Henric al IV-lea, care avea să spună că Parisul merită o liturghie, *Titus* a decis că Roma merită o despărțire. Iubita lui este evreică și regină: în ochii poporului și Senatului roman, două defecte majore. Evreică, ea face parte din poporul turbulent, care nu se resemnează să accepte *Pax Romana*. Regină, ea amintește de Cleopatra, seducătoare și amenințătoare totodată. Racine nu ne povestește antecedentele despărțirii, ele fiind, pe atunci, parte din cultura generală.

Titus o cunoscuse pe *Berenice* în timpul campaniei din Iudeea, unde ajunsese în fruntea legiunilor romane. Era capabil de orice pentru a restabili ordinea, chiar de sacrilegiu: avea să dărâme templul din Ierusalim. Fiică a lui *Herod Agrippa I, Berenice,* ca suverană a Chalcisului și Ciliciei, își luase distanțele față de destinul patriei sale, încercând să se interpună în conflictul dintre Roma și Iudeea ca mediatoare. Nu avea vâna de luptătoare a *Iuditei,* ci subtilitatea diplomatică a *Esterei.* Intervenise, cu toate riscurile, pe lângă procuratorul *Gessius Florus,* pentru a-l influența în favoarea evreilor, dar și pe lângă revoltații evrei, pentru a-i disuada, încercând, în zadar însă să evite masacrele și distrugerile. N-a putut să convingă, dar a reușit să seducă. Cuceritorul a plecat fruntea, cucerit de farmecul ei. A dus-o la Roma, nu ca pe un trofeu, ci ca pe o comoară.

Cinci ani s-au iubit, sfidând reprobarea socială. La urcarea pe tron, însă, pentru *Titus* a venit momentul să aleagă, iar alegerea lui a fost contrară celei pe care Edward al VII-lea avea s-o facă, renunțând la coroană pentru Mrs. Simpson. Despărțirea lui *Titus* de *Berenice* se derulează decoros, respectând regula unității de acțiune, timp și loc. Ea este exemplară atât la nivelul dramatic, cât și la cel psihologic.

Slab de înger, ca orice bărbat în situații similare, *Titus* vrea să evite confruntarea cu lacrimi și explicații. Îl pune pe minabilul său rival, *Antiochus,* regele Comagenei (aflată la nordul Siriei de azi), îndrăgostit fără speranță de *Berenice,* să-i dea acesteia reaua vestire. Ar fi chiar încântat ca *Antiochus* s-o

consoleze pe regina abandonată, e gata să le ofere până și compensații teritoriale. *Berenice* începe prin a se minți singură, atribuind geloziei intenția lui *Titus* de a o abandona, ceea ce are darul s-o încurajeze („Titus e gelos, deci e îndrăgostit"). Înțelegând repede că lucrurile stau mai rău decât atât, forțează întrevederea, silindu-l pe *Titus* să se declare. Proaspătul împărat începe prin a se îmbărbăta singur („hai să nu ne înduioșăm"), apoi explică de ce e nevoit să asculte de vocea rațiunii, aceeași cu vocea datoriei, și nu de cea a inimii. *Berenice* răspunde cu reproșurile clasice: dacă oricum n-aveai intenții serioase, de ce ai început relația, de ce n-ai renunțat la mine mai de mult, cum au dorit-o atâția, pe care i-aș fi putut învinui, de ce să ne despărțim tocmai acum, când totul e-n puterea ta etc. etc. Aici vine argumentul esențial, care, dacă n-o reduce la tăcere, o descurajează definitiv. *Titus* este acum un altul, el a evoluat de la contestatarul („șaizecioptist", am zice astăzi), care „nu raționează, ci cere imposibilul", la responsabilul rezonabil, pentru care „nu se pune problema de a trăi, ci de a domni". „Marele regizor" i-a dat un alt rol de jucat, nu-i rămâne decât să și-l asume. Inconsecvența, pe care iubita i-o reproșează, nu este decât *amor fati*, acceptare bucuroasă a propriului destin. Discursul *Berenicei* trece atunci în registrul poetic („de-aici într-o lună, de-acum într-un an, cum am putea răbda ca-ntinderea mărilor să ne despartă?"), aducându-l aproape în starea de a ceda. Ea se mulțumește însă doar cu reînnoirea legământului de iubire, fără a se folosi de consecințele lui. Piesa se încheie aici: dragostea n-a fost învinsă, dar trecutul a fost consumat. Despărțindu-se de femeia iubită, bărbatul se desparte de propria lui ipostază, acum uzată. Iubirea lui reprimată nu este decât o iubire perimată.

Când *prințul Hal,* ajuns rege, se desparte *de Falstaff*, tovarășul său de strengării, o face din aceleași motive ca și *Titus,* când renunță la *Berenice.* Și-a jucat bine rolul de playboy, acum trebuie să-l joace pe cel de rege. Zilele de joacă și de experimentare au trecut, este momentul să arate de ce e-n stare. Bărbatul care se desparte, indiferent de cine o face, urmărește să se depășească pe sine. Femeia, în schimb, se desparte pentru a se împlini.

Eliza Doolittle a fost transformată de *Higgins,* Pygmalion-ul ei, dintr-o florăreasă frustă într-o lady cu fițe și sensiblerii. Ea înșală așteptările publicului, care o vrea recunoscătoare, calmă și caldă, alături de mentorul ei. Nu se desparte pentru că ar fi depășit relația: Shaw are grijă să ne povestească în postfață că va rămâne prietena profesorului, chiar dependentă de sfaturile și ajutorul lui. Simte însă nevoia să-și afirme precara ei independență, deoarece trăiește o criză de identitate. Ea vrea să se fixeze într-o ipostază stabilă, nu să se lase în voia rolurilor pe care un altul i le-ar atribui. Femeia se desparte pentru a se regăsi, nu pentru a se schimba.

Nora lui Ibsen nu face altfel. Experiența dură pe care a trăit-o îi arată cine este ea cu adevărat: o personalitate tare, care știe să-și asume riscuri și să le domine. Se desparte de soțul laș, care crede că-i mai poate inspira altceva decât compătimire, nu pentru a evolua, ci pentru a se afirma: așa cum deja este, nu cum ar putea deveni.

Oamenii se despart de trecut râzând și unii de alții plângând. Teatrul îi învață că se pot despărți fără emoții violente, cu eleganță și detașare.

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

Alexandru Davila 140, 100, 30...

Poate că e firesc ca în perioada sărbătoririlor Caragiale alte cifre rotunde ale teatrului românesc să lumineze mai slab. Unele abia să licărească, altele să nici nu se vadă. Totuși, trei asemenea cifre – legate de A. Davila – ni se impun mai mult decât niște vagi pâlpâiri: 140 de ani de la naștere, 100 de la premiera absolută a piesei *Vlaicu Vodă* (împliniți, și unii și alții, în 12 februarie 2002) și 30 de la descoperirea și publicarea *Jurnalului intim (Manuscriptum,* 1972, nr. 1, 2, 3, 4 – transcrierea textului, traducerea din limba franceză, prezentarea: D.D. Panaitescu).

În trei decenii de la apariție, *Jurnalul intim* nu a suscitat nici o modificare în felul de a privi opera lui A. Davila în general. A pătruns, e drept, în cronologiile aferente ale unor ediții ale lui *Vlaicu Vodă* informația despre un amor al autorului și despre condamnarea sa legată de acesta. Nu s-a observat, iar dacă s-a observat, nu s-a reținut importanța *jurnalului* pentru definirea scriitorului A. Davila.

A. Davila își începe *Jurnalul intim* imediat după punctul culminant al unei povești de dragoste care durează de peste doi ani; imediat, adică după un sfert de oră petrecut cu iubita, răstimp încărcat de sărutări și declarații. Un sfert de oră sau „o noapte blândă și liniștită", nu știm precis, autorul păstrând din acest punct de vedere o perfectă ambiguitate. Un sfert de oră (o noapte?) în care ea i-a mărturisit și i-a dovedit iubirea. Mama acesteia prinde însă de veste, o ia și se duce cu ea la Nisa. El,

Frumoasa visurilor lui Davila în familie...

prinde și el de veste și pleacă și el cu același tren spre Nisa. La Pitești, tânărul coboară din tren ca să expedieze o telegramă. Mama fetei îl vede, coboară repede pe peron, îl admonestează, îl pălmuiește și-i strigă: „Pungașule!". Diferiți tipi aflați pe peron sar s-o apere de... pungaș. El se ia la bătaie cu ei, timp în care doamna dispune ca tânărul să fie... arestat. Cumnată a ministrului de justiție, înștiințat de întâmplare, ea putea pune la cale asemenea afaceri. Pe scurt, trenul pleacă fără A. Davila, fără paltonul lui și astfel familia fetei reușește s-o despartă mai curând decât credea.

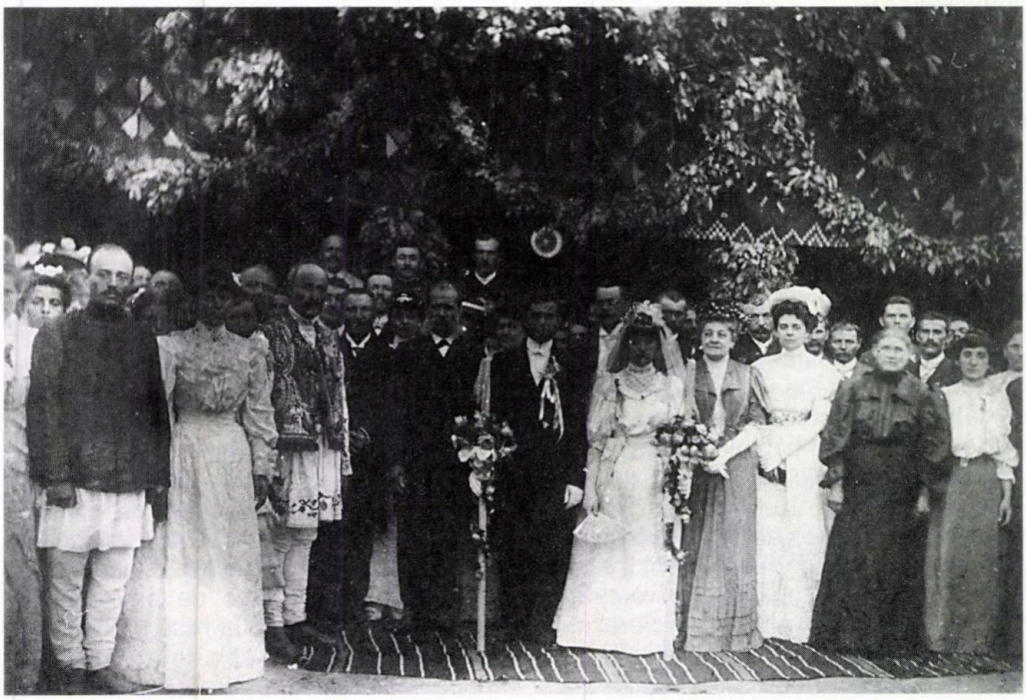
Povestea de după Pitești are și ea o desfășurare și un punct culminant: zarva mare din Pitești și din înalta societate bucureșteană, procesul care i se intenteză lui Davila la Pitești, condamnarea pentru ultragierea unor comisari și a șefului lor, aflați pe peron în civil, furia familiei fetei, suferința îndrăgostitului despărțit brutal de iubita lui, așteptarea unui semn de la Nisa, care nu vine decât târziu și în total dezacord cu speranțele lui.

În 1898, când cu aceste întâmplări, A. Davila avea la activ câțiva ani buni de practică gazetărească: semnase cronica parlamentară în ziarul *Epoca;* semnase cronici dramatice în *Epoca,* în *L'independance roumaine* și în *Timpul;* scosese *Revista sportivă;* publicase de câteva ori versuri, realizase numeroase traduceri și adaptări de piese pentru teatrul modern. Pe când îl bântuie dorul și îl hăituiesc autoritățile judecătorești, cavalerul tristei iubiri este, categoric, un scriitor. Cu 4 ani înainte de *Vlaicu Vodă,* el ține – iată! – un *jurnal* – lucrare elaborată, adevărat (scurt) roman de dragoste surprinzând evenimente, oameni, caractere și mai ales dezvăluind firea autorului. De altfel, el i se adresează domnișoarei ca un îndrăgostit, dar îndrăgostitul este un scriitor care-i comunică despre lucrul la un libret liric, la o cantată, despre versuri compuse pentru un spectacol de teatru (însăși răzbunarea împotriva doamnei Ferekide este literară: îi expediază la Nisa un rondo în limba franceză cu aluzii și șfichiuiri atât de subtile, încât cititorul de azi abia de la sesizează). Îi vorbește despre *alte scrieri decât acest jurnal,* plângându-se că de dorul ei nu mai

poate lucra: „Nu mai am cap pentru nimic. Lucrările mele dormitează în uitare. Sărmanii mei eroi se întorc lent în umbra din care-i extrăgeam; unii, abia întrezăriți, ca în fundul vreunui întunecos loc retras, se îndepărtează; și dacă fac efortul să-i privesc, nu-i mai găsesc și mintea mea se zgâiește în beznă degeaba". Are însă o idee salvatoare: se duce la Golești. „Acolo mi-am regăsit odihna, m-am reapucat de treabă; am șters praful pe care opt luni de nemișcare îl așezaseră pe personajele mele. Ele reîncep să se agite, să vorbească și să trăiască". Nu le dăduse încă la iveală, dar e conștient de valoarea lor, căci îi numește: „toți eroii superbi ai imaginației mele"(!)

A. Davila își amintește în paginele jurnalului cum în urmă cu doi ani Anna Ferekide i-a trimis vorbă că ea e gata să-l ia de bărbat dacă el își face o situație: în drept, în armată, în orice domeniu. Cititorul știe, desigur, că tânărul Alexandru Davila nu și-a luat bacalaureatul la Liceul Saint-Louis din Paris, motiv pentru care nu a putut face studii superioare – deci a trăit fără a avea *o situație.* La îndemnul iubitei, el se pune pe învățat pentru a începe Dreptul. Cineva însă îi strecoară în suflet îndoiala în legătură cu iubita lui și, descurajat, renunță la Drept (vom demonstra cu alt prilej că îndoiala este un motiv scump scriitorului nostru). Activând în teatrul înaltei societăți ca actor și regizor, ca realizator de traduceri, de adaptări, de scenarii, librete, cantate etc., el parcurge pas cu pas treptele care-l duc spre calitatea de artist desăvârșit și de scriitor, parcurge un drum al cărui punct culminant este *Vlaicu Vodă* (eroii superbi de care vorbește în jurnal sunt cu siguranță tocmai eroii din *Vlaicu...).* Aceasta a fost *situația* pe care a putut și mai ales a vrut să și-o facă. (Să ne amintim cum a renunțat la cariera de diplomat aranjată de către tatăl lui.) Din păcate, familia fetei nu era în măsură să aprecize asemenea preocupări. Fata însă da. Era era la curent cu ce scria, cu ce repeta el, fiindu-i nu numai iubită, ci și confident și critic. Nu și-a putut alege singură omul lângă care să trăiască. I l-a ales mama ei în persoana lui Dinu Brătianu, cu care avea să moară năprasnic (vai! și cu copilul lor) la Odesa.

... și la nunta cu altcineva



GHEORGHE VISU

INTERVIU

Gheorghe Visu:
„Talentului i se oferă întotdeauna o șansă"

Gheorghe Visu s-a născut la 2 iunie 1951, la București. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, Facultatea de Teatru, secția actorie, în 1973. În perioada 1972–1979 joacă la Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București în spectacole precum *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian (regia Mihai Berechet), *Fata din Andros* de Terențiu (r. Grigore Gonța), *Monolog cu fața la perete* de Paul Georgescu (regia Sanda Manu).

Din 1980 este actor la Teatrul MIC din București, unde a fost *Ivan Pezdovni* în *Maestrul și Margareta* după M. Bulgakov (regia Cătălina Buzoianu) – 1980; *Alexandru Turbatu* în *Niște țărani* după Dinu Săraru (regia Cătălina Buzoianu) – 1981; *Mitru* în *Ca frunza dudului* de D.R. Popescu (regia Cătălina Buzoianu) – 1982, *Ducele de Buckingam* în *Richard III* de W. Shakespeare (regia Silviu Purcărete) – 1983, *Secretar ministerial* în *Mitică Popescu* de Camil Petrescu (regia Cristian Hadjiculea) – 1984; *Armand Duval* în *Doamna cu camelii* după A. Dumas - fiul (regia Cătălina Buzoianu) – 1985; *Tache Imireanu* în *Mielul turbat* de *Aurel Baranga* (regia Silviu Purcărete) – 1985; *Georges* în *Amurgul burghez* de Romulus Guga (regia Dan Pița) – 1986; *Tulius Aofidus* în *Coriolan* de W. Shakespeare (regia Dinu Cernescu) – 1987; *Cetățeanul turmentat* în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale (regia Silviu Purcărete) – 1988; *Vulpașin* în *Maidanul cu dragoste* după G.M. Zamfirescu (regia G. Gonța) – 1989; *Frank* în *Mlaștina* de Caryl Churchill (regia Andreea Vulpe) – 1991; *Thomas* în *Elisabeta din întâmplare o femeie* de Dario Fo (regia Mihai Lungeanu) – 1991; *Trigorin* în *Pescărușul* de A.P. Cehov (regia Cătălina Buzoianu) – 1993; *Talthybios* în *Sfârșitul Troiei* de Walter Jens (regia Vlad Mugur) – 1994; *Grubi* în *Bine, mamă, da știa povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă în actu' întâi* de Matei Vișniec (regia Nona Ciobanu) – 1998; *Bengtsson* în *Sonata fantomelor* de A. Strindberg (regia Cătălina Buzoianu) – 1999; *Harvey Kelekian* în *Spirit* de Margaret Edison (regia Cătălina Buzoianu), *David* în *Viitorul e maculatură* de Vlad Zografi (regia Nona Ciobanu), spectacol care a avut premiera în aprilie 2002.

Filmografie: **1974 – *Un zâmbet pentru mai târziu* (regia Alexandru Boiangiu); 1975 – *Singurătatea florilor* (regia Mihai Constantinescu); 1976 – *Toate pânzele sus* (regia Mircea Mureșan) – serial TV; 1977 – *E atât de aproape fericirea* (regia Andrei Călin Băleanu), *Profetul, aurul și ardelenii* (regia Dan Pița); 1978 – *Gustul și culoarea fericirii* (regia Felicia Cernăianu), *Un om în loden* (regia Nicolae Mărgineanu); 1979 – *Mireasa din tren* (regia Lucian Bratu); 1980 – *Punga cu libelule* (regia Manole Marcus); 1981 – *Un echipaj pentru Singapore* (regia Nicu Stan); 1982 – *Sfârșitul nopții* (regia Mircea Veroiu); 1983 – *Faleze de nisip* (regia Dan Pița), *Să mori rănit din dragoste de viață* (regia Mircea Veroiu); 1984 – *Acasă* (regia Constantin Vaeni); 1985 – *Anotimpul iubirii* (regia Iulian Mihu); 1986 – *Domnișoara Aurica* (regia Șerban Marinescu); 1988 – *Cei care plătescu cu viața* (regia Șerban Marinescu), episodul *Podul* (regia Valeriu Drăgușanu) din *Autostop;* 1989 – *Kilometrul 36* (regia Anghel Mora); 1990 – *Unde la soare e frig* (regia Bogdan Dumitrescu); 1991 – *Balanța* (regia Lucian Pintilie); 1994 – *Acolo unde ochii dor* (regia Bogdan Dumitrescu); 1999 – *Terminus Paradis* (regia Lucian Pintilie); 2000 – *Poveste imorală* (regia Constantin Dicu) – serial TV; 2002 – *Dulcea saună a morții* (regia Andrei Blaier), *Turnul din Pisa* (regia Șerban Marinescu). Ultimele două filme n-au apărut încă pe ecrane.**

Costin MANOLIU: *În ce măsură familia, faptul că sunteți fiul regizorului de film documentar Ion Visu au influențat hotărârea dvs. de a deveni actor?*

Gheorghe VISU: Doar conjunctural. Probabil că am moștenit niște gene de la amândoi părinții, care au avut înclinații artistice. Mama a făcut, la rândul ei, doi ani de Conservator de artă dramatică la Craiova, după care s-a apucat de ziaristică. Pe la 14 ani, în urma unei selecții, am debutat într-un serial de televiziune pentru copii, care se făcea în direct. Așa am intrat în această profesie.

C.M.: *Ce actori vă plăceau când erați copil, adolescent?*

G.V.: Favoritul meu era Lino Ventura. Mi-l amintesc în filmul *Aventurierii.* Nu știam de ce-mi place. Pur și simplu nu-mi puteam lua ochii de la el. De asemenea, îmi plăceau Jean-Paul Belmondo și Kirk Douglas, pe care l-am văzut în *Corăbiile lungi.* Dintre actorii români îmi plăceau Ilarion Ciobanu, Gheorghe Dinică, Draga Olteanu și mulți alții.

C.M.: *Vă mai amintiți cum a decurs examenul de admitere la facultate?*

G.V.: Era pentru prima oară când pășeam în institut. Nu-i cunoșteam pe profesorii din comisie. Nu știam cine e mai indulgent, cine e mai sever. M-am prezentat la examen în blugi și tenișI. Nu aveam un costum de haine. La examenul din vară am picat la ultima probă. Pentru examenul din toamnă m-am pregătit cu marele actor și pedagog Petre Gheorghiu. Între timp, mama îmi făcuse un costum de haine, așa că m-am prezentat cu niște pantofi frumoși în picioare, cu cravată la gât și am intrat.

C.M.: *Recent, am auzit un actor declarând că, în teatru, de la colegii actori, de la regizori a învățat mai mult decât ar fi învățat vreodată în timpul facultății. Perioada studiilor este sau nu decisivă pentru formarea unui actor?*

G.V.: E foarte importantă, dar nu decisivă. Ar trebui să fie și mai importantă.

C.M.: *Cine v-a influențat mai mult în timpul facultății?*

G.V.: Profesoara mea de actorie a fost o mare actriță, Eugenia Popovici, care la rândul ei era eleva Mariei Filotti, care era eleva celebrei Aristizza Romanescu. Mă bucur că sunt și eu pe acest arbore „genealogic".

Cu Ștefan IORDACHE în *Maestrul și Margareta*

În *Pescărușul*

C.M.: *Care au fost colegii dvs. la facultate și ce traseu au avut după terminarea facultății?*

G.V.: Unii au plecat în străinătate și nu mai practică actoria. Eugenia Maci e actriță la Teatrul Național din București. Adrian Rățoi a fost la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov și acum, din câte știu, e la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu. Constantin Fugașin a fost actor la Teatrul „Ion Creangă" și acum se ocupă cu gazetăria. La fel și Daniel Tomescu, care a fost actor la Teatrul de Comedie. Celorlați le-am pierdut urma.

C.M.: *Se spune că nu poți fi un actor bun fără talent. Cum ați defini talentul actoricesc?*

G.V.: În primul rând, cred că e plăcerea de a face teatru, dublată de îndemânare, tehnică, charismă.

C.M.: *Este important pentru un actor aspectul său fizic?*

G.V.: Da. Actorul trebuie să fie plăcut de public. Cu urâțenia lui, cu frumusețea lui, cu hazul lui, cu tragismul lui. Când apare pe scenă, primul lucru care are impact asupra spectatorului e aspectul fizic al actorului. Actorul trebuie „să aibă ochi", fie că e înalt, scund, gras sau slab.

C.M.: *Care a fost piesa de teatru în care ați debutat pe o scenă a unui teatru profesionist?*

G.V.: În 1972, la Teatrul Național din București, în *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, în regia lui Mihai Berechet, alături de Radu Beligan, Draga Olteanu, Marian Hudac și un mare actor, Matei Alexandru.

C.M.: *Ce e important pentru actorul aflat la începutul de carieră?*

G.V.: Dacă pleacă în provincie, e important să joace cât mai mult. Dacă rămâne în București trebuie să aibă răbdare și să știe când și cum să se „vândă". Să știe să se păstreze în formă. Talentului i se oferă întotdeauna o șansă. După un an, după doi, după zece ani.

C.M.: *Care au fost împlinirile și decepțiile perioadei de început de carieră?*

G.V.: În cei cinci ani de stagiatură la Național am jucat roluri mai mici sau mai mari. Am jucat un rol principal în *Fata din Andros* de Terențiu, în regia lui Grigore Gonța, dar nu

mi-am găsit drumul. Abia după cinci ani am avut șansa să intru sub bageta Sandei Manu, într-un spectacol cu un singur personaj: *Monolog cu fața la perete* de Paul Georgescu. Acel rol a fost pentru mine o rampă de lansare. În decembrie 1979, am dat concurs la Teatrul Mic și am fost admis. A contat și acel monolog de la Național. Intrarea mea în lumea bună a fost la Teatrul Mic, cu rolul Ivan *Bezdomnâi* din spectacolul *Maestrul și Margareta.*

C.M.: *Un concurs este o formă potrivită pentru alegerea și angajarea unui actor?*

G.V.: Nu e foarte potrivită, dar nu prea există alta. De cele mai multe ori, actorii care se prezintă la un concurs n-au fost văzuți de către membrii comisiei în alte spectacole, așa că felul cum se prezintă la un concurs e foarte important. Mai există și formula interviului, a unei discuții. Cred că un regizor bun, care are ochi, care simte actorul își poate da seama în urma unei discuții dacă acel actor este cel de care are nevoie.

C.M.: *Ce atmosferă ați găsit la Teatrul Mic?*

G.V.: La Teatrul Național îmi făcusem prieteni și stabilisem cu ei o legătură sufletească foarte puternică. Am ajuns într-o altă trupă și m-am adaptat repede, dar n-am mai reușit cu un alt director de scenă să am o relație sufletească la fel de strânsă precum cea cu Sanda Manu. Ne-am reîntâlnit peste ani și am lucrat la institut. A fost la fel de benefic, atât profesional cât și sufletește.

C.M.: *Sunteți unul dintre actorii favoriți ai regizoarei Cătălina Buzoianu. Ați jucat nu mai puțin de șapte spectacole sub îndrumarea Cătălinei Buzoianu.*

G.V.: Cătălina Buzoianu este, fără îndoială, cel mai important regizor din cariera mea. Un rol important am lucrat cu Dinu Cernescu în *Coriolan* de Shakespeare. Am avut norocul să-l întâlnesc și pe Vlad Mugur la spectacolul cu *Sfârșitul Troiei.* O întreagă școală de teatru.

C.M.: *Nu cumva acel spectacol, despre care Vlad Mugur mi-a spus că a avut succes în Germania, a venit prea devreme pentru publicul românesc? Poate că astăzi ar fi fost altfel perceput?*

G.V.: Nu cred. Noi, românii, nu suntem interesați de problema responsabilității. Pe spectatorul român nu-l interesează cine a pornit războiul Troiei și nici cel de-al doilea război mondial. Românii au trecut Nistrul când nemții i-au împins într-acolo și l-au trecut în sens invers când au venit sovieticii peste noi. N-am prea fost noi cei care am hotărât pentru noi, așa că problema responsabilității nu e cea pe care s-o dezbați cu succes în fața publicului românesc într-un spectacol de teatru.

C.M.: *În ce măsură pregătirea unui rol vă influențează viața particulară?*

G.V.: Enorm, dar nu pot spune în ce fel. Sunt preocupat, obsedat de rol. În timpul pregătirii unui spectacol, vine un moment în care rolul „năvălește" peste mine. Cu cât înaintez în vârstă, mi-e din ce în ce mai frică de întâlnirea cu un rol nou.

C.M.: *Teama vine dintr-o mai mare responsabilitate față de actul artistic?*

G.V.: Da. Când eram tânăr aveam mai mult curaj, chiar impertinență.

C.M.: *Vă gândiți la reacția publicului atunci când pregătiți un rol, la succesul sau insuccesul personajului pe care-l interpretați?*

G.V.: Mă gândesc, dar nu-mi construiesc rolul gândindu-mă tot timpul la reacția pe care o poate avea publicul. De obicei, un rol mi-l construiesc destul de stufos. Pornesc în multe direcții, fac foarte multe lucruri pe scenă și când mai sunt două săptămâni până la premieră încep și tai, pentru a rămâne ceea ce cred că e esențial.

C.M.: *Vi s-a întâmplat să nu aveți chef să urcați pe scenă într-o anumită seară?*

G.V.: De multe ori, dar de aceea vin la teatru cu cel puțin o oră înainte de începerea spectacolului, pentru a intra în atmosfera de spectacol. În momentul când ai păsit pe scenă, ai uitat tot ce te preocupa. În timpul spectacolului, când nu sunt pe scenă, nu prea stau de vorbă cu colegii în culise, ci prefer să mă plimb. Nu înseamnă că mă concentrez neapărat asupra rolului, asupra a ceea ce am de zis și făcut când voi reveni pe scenă, ci e mai degrabă o izolare față de lumea din afara scenei.

C.M.: *Ați trăit eșecul în cariera dumneavoastră de până acum?*

G.V.: Da. Un mare eșec al meu a fost rolul *Cetățeanul turmentat* din spectacolul *O scrisoare pierdută,* montat de Silviu Purcărete. De la început n-am vrut să-l joc. Simțeam că nu mi se potrivește. A fost o încercare a lui Silviu de a transforma acest personaj în altceva decât ceea ce se făcuse până atunci. O încercare nereușită. *O scrisoare pierdută,* în regia lui Silviu Purcărete, a fost un spectacol în care jumătate i-a ieșit, a corespuns viziunii lui noi despre Caragiale și cealaltă jumătate a fost ceva șters și fad. În '86, am fost *Iordache* în *D'ale carnavalului,* un spectacol pus în scenă la Studioul „Casandra" și n-am reușit să-l fac cum trebuie. Îl aveam atât de viu în minte pe Ștefan Bănică, excelent în spectacolul lui Lucian Pintilie cu *D'ale carnavalului,* încât nu puteam fi altfel și n-a fost bine. Mi-ar plăcea să mă întâlnesc astăzi cu Caragiale.

C.M.: *O cronică nefavorabilă poate influența evoluția profesională a unui actor?*

G.V.: Nu. Desigur, o cronică te influențează sufletește. Îmi place să fiu lăudat și îmi displace să fiu criticat sau să nu fiu pomenit. Cineva spunea odată că eșecurile trebuie uitate repede.

C.M.: *După părerea multor oameni de teatru, sunteți un actor prea puțin exploatat. Nu v-am văzut la televizor. Nici la Teatrul Național de Televiziune, nici la alte emisiuni. De ce?*

G.V.: Nu eu ar trebui să răspund la această întrebare. Probabil pentru că nu mă descurc bine în situații-limită. Astăzi, a lucra o piesă de teatru la televiziune sau la radio presupune o astfel de situație-limită. Nu se mai fac repetiții. Mie îmi trebuie un timp, măcar două-trei zile, pentru a pătrunde înțelesurile unui text. Nu sunt un tip formidabil, dar nu-s nici cel din urmă, așa că nu știu exact de ce sunt invitat foarte rar la radio și televiziune.

C.M.: *Ce poate face un actor când nu este distribuit, când simte că e ignorat de regizori?*

G.V.: Stă și așteaptă. Eu desenez icoane, cânt la chitară...

C.M.: *V-ați gândit vreodată să propuneți dumneavoastră o piesă unui regizor pentru că vi se potrivea un rol?*

G.V.: Da. Am avut și bucuria să fie acceptată propunerea mea. Un scenariu după *Maidanul cu dragoste* și *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu, care a fost pus în scenă de Grigore Gonța și s-a jucat cu destul succes. Acum n-aș putea să spune că vreau să joc un rol anume. Vreau altceva decât am jucat până acum. Să nu mai fie tipul de personaj-victimă. Victimă a societății sau a lui însuși, cum e de altfel și *David* din *Viitorul e maculatură,* text care mi-a plăcut foarte mult. Eu aș fi vrut să joc *Bistran* în acest spectacol. Mă tentează să joc ceva gras, gros...

C.M.: *Ce v-a durut mai mult din ce ați trăit în lumea teatrului?*

G.V.: Am doi-trei ani, aici la Teatrul Mic, am repetat timp de câteva luni piesa lui Tennessee Williams, *Dulcea pasăre a tinereții,* care din zeci de motive n-a iești, n-a ajuns în fața publicului. Am făcut un rol pe care l-am lucrat, l-am cizelat, l-am definitivat, pe care apoi l-am băgat în buzunar și l-am dus acasă. N-au apucat să-l vadă nici măcar colegii din teatru. E dureros.

C.M.: *Pentru multă lume, Gheorghe Visu e un actor de film. Dacă nu mă înșel, primul film în care ați jucat ca actor profesionist a fost lungmetrajul „Un zâmbet pentru mai târziu", regizat de Alexandru Boiangiu.*

G.V.: Un rol secundar într-un film cu muncitori, la uzina de la Reșița... Tatăl meu era prieten cu Alexandru Boiangiu și m-a recomandat. Tocmai terminasem facultatea. N-am luat probele pentru rolul principal, dar așa am luat legătura cu filmul. Am jucat apoi un rol important în *Profetul, aurul și ardelenii* și un prim rol principal în *Mireasa din tren,* în regia lui Lucian Bratu.

C.M.: *Un rol care va însemna ceva și peste timp este cel din „Faleze de nisip", realizat în 1983, în regia lui Dan Pița, cu care ați lucrat și la spectacolul cu „Amurgul*

burghez" de Romulus Guga la Teatrul Mic. „Faleze de nisip" a fost un film interzis la scurt timp după ce a apărut pe ecrane. Cum a trăit Gheorghe Visu, ca protagonist al filmului, acel moment delicat?

G.V.: Cu puțină mândrie. Mai făcusem un film cam de aceeași factură, *Sfârșitul nopții,* realizat de Mircea Veroiu, un film foarte bun care nu fusese interzis. Nicolae Ceaușescu, în conferința sa de la Mangalia din 1983, s-a referit punctual la personajul interpretat de mine în *Faleze de nisip,* spunând că nu așa e muncitorul român. Am citit aceste lucruri în ziar, cred că în „România liberă", și m-am simțit mândru că am stârnit asemenea reacții. Nici măcar n-am fost trist pentru că filmul n-a fost văzut atunci de mai multă lume. În meciul meu cu puterea, o interdicție era mai importantă, conta mai mult. Filmul a fost reluat în 1990 și l-a văzut foarte multă lume.

C.M.: *Vă pun o întrebare care poate s-a banalizat. Iubiți mai mult teatrul sau filmul?*

G.V.: Cred că îmi place mai mult teatrul.

C.M.: *Care este deosebirea fundamentală dintre actorul de teatru și actorul de film?*

G.V.: În teatru, pe scenă, actorul e mai viu, trăiește actul artistic. În film, nu ai controlul publicului. Nu ești foarte stăpân pe rolul tău, pentru că nu știi ce va tăia regizorul la montaj.

C.M.: *Ce vă preocupă cel mai mult la ora actuală? În profesie sau în afara ei.*

G.V.: Cred că e momentul să încep să-mi aleg rolurile. Să fac eu propuneri către regizori, să concep un anumit proiect. Nu neapărat pentru mine.

C.M.: *La o anumită etate, oricărui om i se întâmplă să spună: „Acum aș ști ce trebuia să fac". Ce ați face dacă s-ar putea să o luați de la capăt?*

G.V.: Aș mai face încă o dată ultima scenă din filmul *Terminus Paradis,* realizat de Lucian Pintilie.

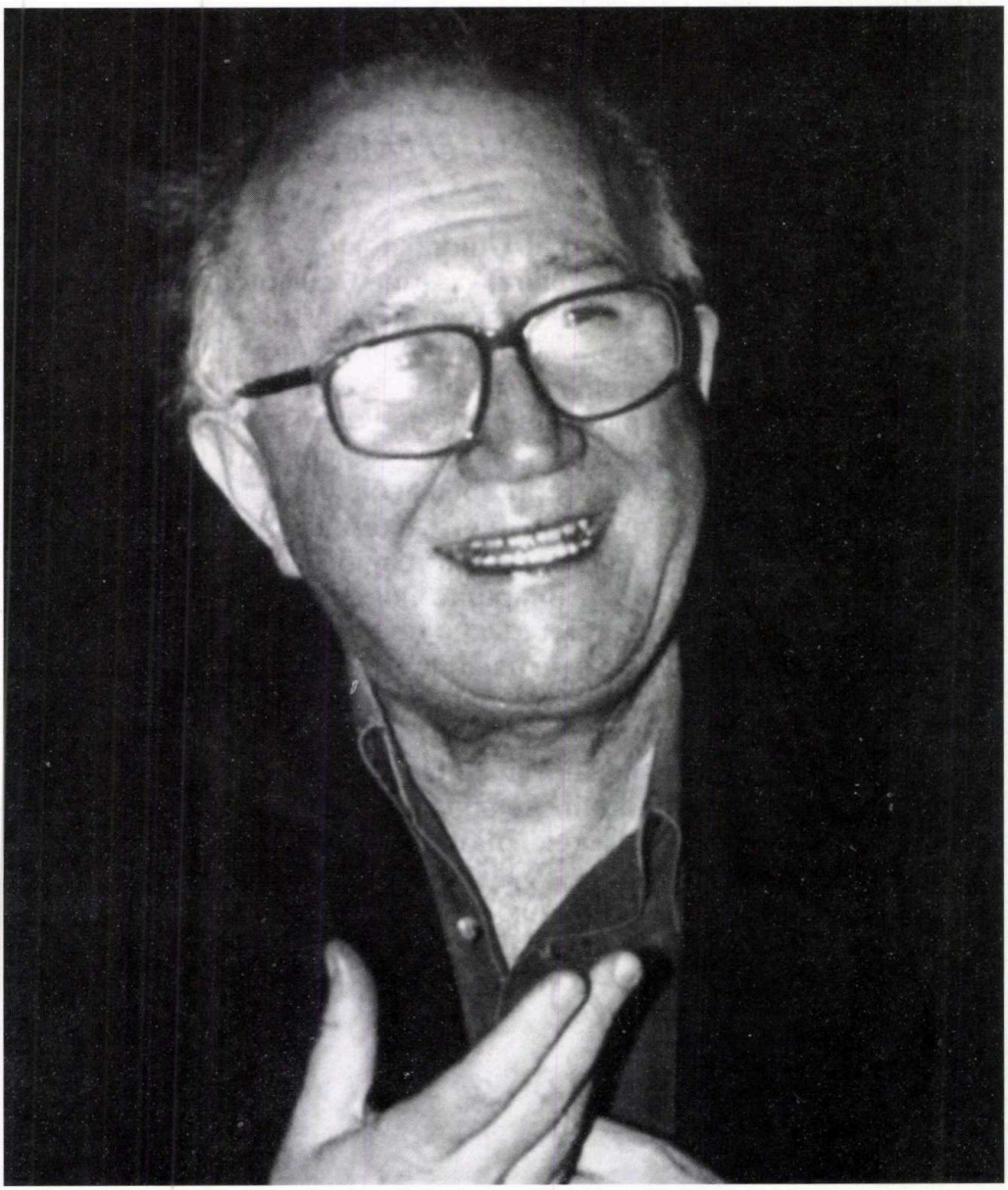
Costin MANOLIU

Cu Mitică POPESCU și Mihai DINVALE în *Viitorul e maculatură*

FESTIVALURI, GALE, SĂRBĂTORIRI

Săptămâna memorială Vlad Mugur

Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca
26–31 mai 2002



Respect pentru valoare și emoția amintirilor

DUMINICĂ, 26 mai, orele 19.00
W. Shakespeare: **Hamlet**
Teatrul Național Cluj – în sala Teatrului Național.
Regia: VLAD MUGUR
Înaintea spectacolului, în foaierul Teatrului Național, Ion Caramitru, președinte UNITER, fost ministru al Culturii, a acordat Ordinul Național „Steaua României" artiștilor Vlad Mugur (post mortem), Tompa Gábor și Silvia Ghelan.

LUNI, 27 mai, orele 18.00 – Foaierul Teatrului Maghiar
S-a deschis expoziția de măști și proiecte de afișe ale artistei Varga-Járó Ilona, colaboratoare apropiată a lui Vlad Mugur

LUNI, 27 mai, orele 19.00 – Teatrul Maghiar
A.P. Cehov: **Livada de vișini** – spectacol-studio
Regia: VLAD MUGUR

MARȚI, 28 mai, orele 10.30 – Casa Tranzit
S. Mrožek: **Karol**
Regia: TOMPA GÁBOR *artist emerit*

MARȚI, 28 mai, orele 12.00 – Casa Tranzit
„11 trepte pentru Vlad" – Proiecție video despre atelierul din München al scenografului Helmuth Stürmer, colaborator apropiat al lui Vlad Mugur.
„La vorbă cu Vlad Mugur" – întâlnire cu prietenii, colaboratorii lui Vlad Mugur și reprezentanți mass-media

MARȚI, 28 mai, orele 19.00 – Teatrul Maghiar
Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk) – spectacol-studio după piesa *„Dibbuk"* de S. Anski, versiunea scenică: David Zinder.
Regia: DAVID ZINDER (Israel)

MIERCURI, 29 mai, orele 19 – Teatrul Maghiar
Carlo Goldoni: **Slugă la doi stăpâni**
Spectacolul Teatrului Național Craiova
Regia: VLAD MUGUR

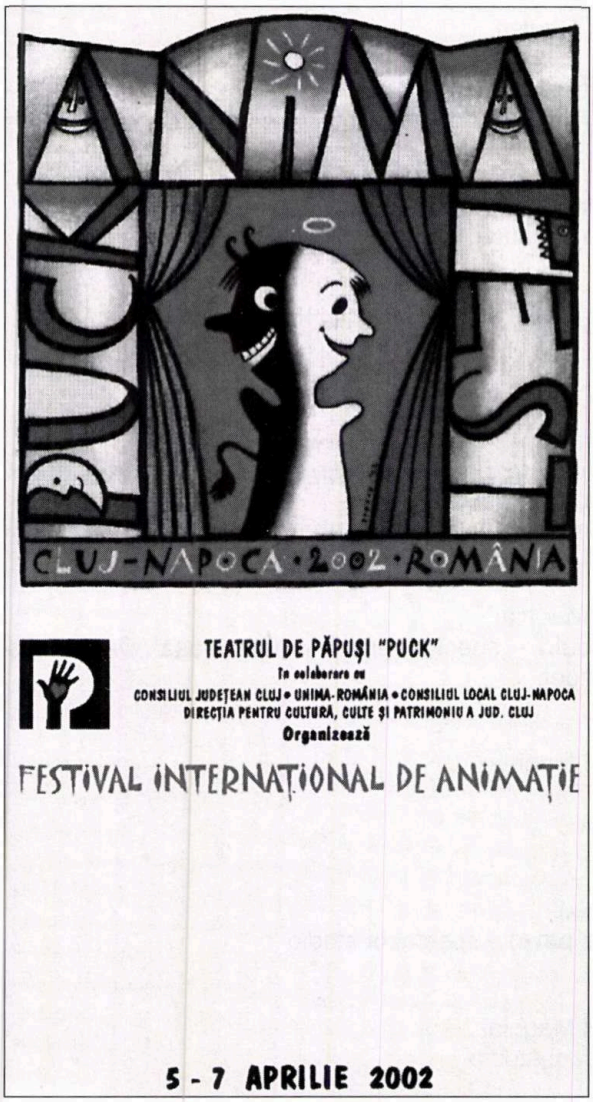
JOI, 30 mai, orele 19.00 Teatrul Maghiar
Luigi Pirandello: **Așa este (dacă vi se pare)** – spectacol-studio
Regia: VLAD MUGUR

VINERI, 31 mai, orele 19.00 – Teatrul Maghiar
A.P. Cehov: **Livada de vișini** – spectacol-studio
Regia: VLAD MUGUR

Ion CAZABAN

S-a mai născut un festival

Desigur, ca să se nască, un festival, trebuie mai întâi conceput. Și încă bine conceput din artă și multă știință (managerială), la care se adaugă, în egală măsură, pasiune și luciditate, dorință și posibilitate, informație și intuiție... Că numai așa se poate ne-a arătat și noul Festival internațional de animație organizat în luna aprilie a.c. de Teatrul de păpuși „Puck" din Cluj-Napoca. Un festival născut „în ieslea cea săracă", având totuși ursitoare de viață lungă câțiva sponsori și parteneri inimoși, iar ca nași, inevitabil, o mână de cronicari dramatici, sensibili la eveniment. Nu a fost ușor pentru organizatori să depășească dificultățile oricărui început, dar totul e bine când se termină cu bine, programul celor trei zile dovedind calitatea deosebită a majorității spectacolelor, implicit seriozitatea și profesionalismul criteriilor de selecție. Repertoriul a fost predominat de poveștile dramatizate *(Păcală, Motanul încălțat, Amnarul fermecat, Aladin, Ali-Baba, Sinbad, Pinocchio, Ivan Turbincă, Inelul fermecat* ș.a.), dedicat aproape în totalitate copiilor, dar interesul artistic al montărilor n-a avut limită de vârstă. Directorul Teatrului „Puck", Traian Savinescu, a avut excelenta idee de a extinde aria festivalului, prezentând unele spectacole și într-o serie de localități învecinate.



Numeroasele reprezentații (5–7 pe zi) ne-au fost oferite de gazde, de teatrele venite din București, Galați, Arad, Tg. Mureș, Ploiești, Botoșani sau de peste hotare, din Chișinău, Eger, Pecs. Pauzele existente au fost împlinite de *work-shop*-urile lui Decebal Marin, Ionuț Brancu, Gabriel Apostol, de vernisajul expoziției documentare „Teatrul Sesan" (inițiat de familia păpușarilor bucovineni Sesan, membri fondatori ai UNIMA în perioada interbelică) ori a arhitectului Cristian Rus, cu un proiect pentru un viitor spațiu al Teatrului „Puck". Într-adevăr, sala și scena colectivului

clujean sunt neadecvate, greu de adaptat la o gamă mai largă de solicitări și modalități interpretative.

Pentru prima ediție a festivalului s-a propus ca temă comicul în teatrul de animație. O temă generoasă, sub multiple aspecte, invitând la constatări și concluzii aplicate.

Ce ar fi animația tradițională, bazându-se repetat pe simple păruieli, dacă le-ar lipsi umorul execuției? Echivalentul bastonadelor din comedia populară, bătăile din *Vasilache și Mărioara* căpătau noi semnificații în înfruntarea cu *Dracul,* cu *Moartea.* Dus de valul disputei, naivă, dar aprigă, păpușarul ajunge involuntar în mijlocul publicului *(Pantofan).*

Câteodată, comicul e tulburat de un grotesc sinistru, cum ni-l arată alaiul din *Ivan Turbincă* (Teatrul „Puck"): Moartea cu coasa, dracii roșii, curva, soldatul beat cu o căpățână galbenă la brâu – alai inspirat de fresce mânăstirești și datini populare. Caricatura hâdă o înlocuiește acum pe cea simpatică și șugubeață, întâlnită de obicei. Cultura plastică își are rostul ei, cu trimiteri la Chagall în celălalt spectacol *Ivan Turbincă,* regizat de Mona Chirilă (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș), unde comicul și tragicul alunecă alternativ între expresie și semnificație.

În altă tonalitate, în *Păcală,* de la chipuri și costume, de la travestiuri până la gaguri (memorabil dansul văcuței!), toate se integrau unui comic jovial, de comportament, sau acidulat, de situație. Pe când împotrivirile unui motănel care nu se lasă adormit duceau la o ritmică gestuală de tot hazul, bine justificată psihologic *(Motanul încălțat).*

Eminamente vizual, umorul păpușăresc este adesea poetic: o fâșie de pânză albastră – metaforă scenografică a apei curgătoare – servește tânărului gol să-și acopere rușinea la venirea regelui *(Motanul încălțat).* Oricât de comic ar crește, nasul lui *Pinocchio* apare proiectat poetic pe cerul nopții profunde (ca din Saint-Exupery!), tăiat de steaua călătoare a Zânei...

Uneori, în teatrul de animație comicul răsare la fiecare pas – de aceea tragicul e o piatră rară, însuși procedeul tehnic poate conține un sâmbure de umor, de pildă, când un singur animator rezolvă economic deplasarea a zece „hoți" *(Ali-Baba...).*

În aproape toate spectacolele s-a remarcat expresivitatea fondată pe plastica, deseori ingenioasă, a marionetelor și pe virtuozitatea îndelung perfecționată a unor artiști bine cunoscuți. Ne gândim la cele văzute în spectacolele teatrelor „Țăndărică", „Gulliver", „Ariel", „Puck" sau din Arad și Ploiești, la intensitatea emoțională și disponibilitatea imaginativă, aflate într-o varietate de viziuni scenice, aparținând lui Cristian și Cristinei Pepino, Monei Chirilă și Carmencitei Brojboiu, a lui Daniel Stanciu și Danielei Drăgulescu, lui Victor Ioan Frunză și Adrianei Grand...

Să ne amintim doar două momente marine, similare, diferit rezolvate plastic, cu balenă și naufragiu – imagini ample, de maxim dramatism, la obținerea cărora au colaborat foarte multe mâini pricepute (în *Pinocchio* și în *Sinbad).* Dramatismul naufragiului era sporit, parcă, prin contrast, de maniera ludică, infantilă, în care era legănată corabia pe valurile agitate sau era văzută balena cu păpuși mărunte la scara marii scene.

Creatorii se susțin frecvent pe imaginația și dorința de joacă a micilor spectatori. Improvizațiile, propunerile de a închipui altceva decât se vede, spre a fi altceva decât este de obicei au dus, ca și altădată, la plăcerea de a ne copilări cu toții. O umbrelă altfel mișcată ori împodobită a sugerat cu succes un helești, roțile unui tren în mers, un vapor de croazieră, în spectacolul admirabilului regizor Titus Jucov (din păcate, sufocat de o scenă nepotrivită).

Alteori am întâlnit o expresivitate frustă, deliberat „stângace", cu incongruențe voite, lada cu păpuși fiind aici semnul tipului de spectacol ambulant, de bâlci.

Festivalul a adunat reușite scenice de diferite mărimi și semnificații, reprezentative pentru anumite tendințe ale domeniului teatral. Alături de prezența efectiv actoricească a omului care dă viață marionetei, am urmărit rezultatele expresive ale jocului cu obiecte

reale, combinate cu elemente de ficțiune. O văcuță trasă de o funie reală, o păpușă care cerne într-o sită reală sau e „altoită" cu un baston real asigură nu numai o posibilitate de a figura povestea, apelând la hazul incongruenței, dar și de a sensibiliza la un mod specific de reprezentare (într-un spectacol maghiar de factură populară).

Pentru a direcționa și întreține o anume sensibilizare a publicului, nu-i indiferent a lucra la mici sau la mari dimensiuni. Fiecare indică o funcționalitate meditată, o opțiune vizuală, având efecte emoționale distincte. În montarea lui Frunză, *Sinbad,* marionetele cu dimensiunile lor se raportau la scara umană a actorului narator. Ele dădeau sentimentul depărtării în trecut și, totodată, al unei concentrări de viață colectivă. Micile siluete, în costume de epocă, ni se înfățișau ca imortalizate de amintire...

Dacă am căuta „morala" acestui teatru, ea nu diferă de cea a realității unde cei mari îi mișcă pe cei mici. Firește, rolul artistului animator este dependent de povestea adusă pe scenă. Acest rol poate fi asumat ca reprezentare (foarte atentă și dotată tehnic) sau cu participare sentimentală, explicativă, cu atât mai vizibilă cu cât artistul nu se folosește, ca în trecut, doar de mâini și de voce. Deși, nu o dată, vocea intensifică magia spectacolului *(Ivan Turbincă,* Teatrul „Ariel"). În cele mai dese cazuri, animația se află între ilustrare și comentare, cu sentiment, cu atitudine. Manevrarea marionetelor pe o masă întinsă de expunere este, normal, asociată cu relația de expresie dintre acestea și mânuitor *(Aladin).*

Spectacolele festivalului ne-au dat prilejul nu numai să deosebim stiluri și imagini specifice, dar să ne obișnuim cu un mod de a fi în care, tot mai frecvent, marioneta și animatorul-interpret formează o singură ființă expresivă, o simbioză de realitate umană și ficțiune, uneori chiar un fel de centaur insolit, stârnind curiozitatea. O expresivitate mixtă este tot mai căutată. Prin modelarea trupului (mască mobilă, pastișe, ficțiuni anatomice, obiecte atașate) se atinge o transfigurare, de obicei hazoasă, a actorului, în acord cu stilistica montării. Cum era un animator purtând o fantoșă scundă și un butoi, într-o mișcare stilizată caricatural. Sau *Căpcăunul* ce-și declanșa părțile componente, animatorul fiind el însuși integrat în formă animată *(Motanul încălțat).*

Nu numai frumoasa retorică din *Sinbad,* dar însăși transformarea buturugii jucăușe în *Pinocchio* – referință la animarea cu îndemânare și, mai ales, cu dragoste a unei marionete – au fost o pledoarie pentru suflet. Alteori am regăsit, urmărind marionetele care se ridică pentru a pătrunde în poveste (apărute dintr-un coș încăpător, culisele lor din *Aladin)* sau privind îndelung marioneta căzută, abandonată pe buza scenei...

De fiecare dată am resimțit, emoționantă, aceeași pledoarie pentru suflet. Este, probabil, unul dintre principalele merite ale festivalului de animație clujean, născut, cred, într-o zodie favorabilă.

Premiile festivalului

Marele premiu „Puck": *Pinocchio* (Teatrul „Gulliver", Galați)

Nominalizări: *Motanul încălțat* (Teatrul „Țăndărică", București), ***Ivan Turbincă*** (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș)

Premiul „Anima-Puck" pentru tehnica de animație: ***Ivan Turbincă*** (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș)

Nominalizări: *Pinocchio* (Teatrul „Gulliver", Galați), ***Asmodée sau Diavolul șchiop*** (Teatrul „Vasilache", Botoșani)

Premiul special al juriului „Stil-Puck": actorul Rudolf Moca pentru mânuire și interpretare ***Ivan Turbincă*** (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș)

Nominalizari: *Povești date peste cap* (Teatrul „Bobita", Pecs) pentru valorificarea folclorului; ***Sinbad marinarul*** (Teatrul de marionete, Arad) pentru plastica spectacolului

Premiul de interpretare „Solo-Puck": Gabriel Apostol ***Motanul încălțat*** (Teatrul „Țăndărică", București)

Nominalizari: Rudolf Moca *(Ivan Turbincă,* Teatrul „Ariel", Tg. Mureș); Dana Bonțindean ***(Inelul fermecat,*** Teatrul „Puck", Cluj-Napoca)

Constantin PARASCHIVESCU

Sărbătoarea copiilor

Teatrul de păpuși „Colibri" din Craiova e situat peste drum de Universitate. Astfel că ai în față o oglindă a viitorului în care se reflectă două generații de mâine. Una fără griji, deocamdată, cu ochi mirați, glasuri de clopoțel și magia prospețimii, alta cu speranțe de viață și grijile cunoștințelor mai mult sau mai puțin acumulate. Ingeniozitatea oltenească le vine în ajutor, însă, și acestora din urmă, cu un copiator xerox într-un chioșc apropiat, care execută „la comandă fițuici, calitate deosebită", ca să-i scutească de emoții. Cei fără emoții acum, care mai cred în basme și vrăjitorii, se vor distra mai târziu de fantezia tranziției care născocește te miri ce în zilele noastre, neauzit, nemaivăzut, ca și anunțul atârnat pe balconul unei case vechi de un particular, cu „emigrări în Canada", pe strada (sic!) „România muncitoare". Oare pentru că ceasul prefecturii (în avans cu zece minute) nu se sincronizează cu ceasul primăriei (care stă)?... Basme!

Între 28 mai –1 iunie a.c., Teatrul „Colibri" a organizat prima ediție a unui Festival internațional numit „Sărbătoarea păpușilor". Se înscrie, astfel, în anuarul UNIMA care cuprinde lista festivalurilor organizare în lume, sporind la 4 numărul cu care figurează până acum țara noastră, după București, Arad, Botoșani (interesantă listă, care dă seama de pasiunea pentru acest gen în diferite țări și eforturile de a-l dezvolta. Germania figurează cu 39 de festivaluri, Spania cu 36, Franța cu 26; urmează Italia 19, S.U.A. 18, Canada 14. Ne-au luat-o înainte vecinele Cehia, Polonia, Ungaria cu câte 8, Bulgaria cu 6; iar noi figurăm cu trei alături de Mexic, Portugalia și Slovenia. Dar asta nu e reprezentativ decât pentru susținerea de care se bucură din partea autorităților și înzestraților sponsori locali). Susținut moral și material de consiliul și primăria municipiului Craiova, acest mini-festival a adus cinci zile la rampă șase trupe cu opt piese în 12 reprezentații. Inițiativă salutară a directorului Patrel Berceanu, sprijinită de experiența lui Emil Boroghină, numit președinte de onoare al festivalului, care n-au dezarmat în fața inconvenientelor de tot felul, chiar și al unui ecou mai redus din partea invitaților. Mai bine puțin și bun, decât mult și bun pe sfert. Dar nu cu un cronicar singuratec, zău așa!

Au fost trei trupe românești, trei străine din Bulgaria, Macedonia și Iugoslavia. O impresie deosebită a produs Teatrul de copii și tineret din Skopje cu spectacolul *Poveste macedoneană*, excepțională valorificare a unor obiecte artizanale ca figurine animate, fără cuvinte, din combinații incredibile alcătuite la vedere cu dexteritatea mâinilor și rafinamentul efectelor vizuale. Rând pe rând, o măturică, un scăunel, o coasă și o seceră, opincuțe, linguri, furci și tobe prind viață miraculos și dansează, cântă, devin făpturi omenești și animale de curte, aripi de moară, miri și părinți cu iubire ocrotitoare pentru copii. Un muzeu animat, aș zice, cu tradiția și specificul acestui popor viguros și demn, transpuse cu har original, umor și măiestrie, la cota rară a frumuseții artistice. Entuziasmant! (scenariul, regia și păpușile, dacă se pot numi așa, Bonjo Lungov, interpretă excepțională Tanja Kocovska). La cote apropiate, prin fantezie și calitatea jocului, s-ar situa *Vrăjitorul din Oz* prezentat în premieră de Secția păpuși-marionete a U.N.A.T.C. București, ultimul an, clasa prof. univ. Cristian Pepino și *Punch și Judy* al Teatrului „Colibri", poveste din folclorul englezesc prelucrată artistic în stilul alert al *commediei dell'arte* de către regizorul Nicolov Perveli Vili. Ambele cu actori la vedere, în parte sau totalitate, valorificându-le însușirile de interpretare cu sinceră implicare, naturalețe – că pe copii nu poți să-i minți (Isabela Hușanu, Eliza Cristu, Ștefan Alexa, Ioana Ernea, Georgeta Drăgan la studenți, Mihai Brumă-Urzeanu, Rodica și Mugur Prisăcaru, Ionica Pokker, Alla Bogdan, Oana Stancu, Daniel Mirea la craioveni). Cristian Pepino a îmbinat perfect jocul păpușilor și al

actorilor, fructificând mijloacele vizuale şi sonore într-o alternanţă sugestivă, cu farmec şi ritm. Nicolov Perveli Vili s-a jucat cu actorii ca în farsele medievale, antrenându-i într-o evoluţie comică vioaie, cu cântece aplaudate de micuţi şi gustate de mai mari. Scenografia – o simplă căruţă cu paiaţe proiectată pe orizont şi veşminte divers colorate – dă o dimensiune universală poveştii, cu tâlc tragicomic, exemplar sugerată de Eustaţiu Gregorian şi subliniată de regizor.

Cu actori la vedere, care interpretează, cântă şi însufleţesc păpuşile, s-a desfăşurat şi spectacolul Teatrului „Pinokio", Zemun, Iugoslavia, *Patru prinţese şi un zmeu*, o demonstraţie simplă şi agreabilă a jocului animat, moralizator, care din contrastul caracterelor dă o pildă de conduită. La cote de virtuozitate aş situa cele două spectacole ale Teatrului „Vasilache" din Botoşani, *Aventurile lui Chiţ* şi *Desen animat*, realizate de experimentatul Valentin Dobrescu. *Găinuşa cu puii de aur* a Teatrului „Colibri", în dramatizarea şi regia lui Patrel Berceanu, are expresivitate plastică (excelente măşti – Eustaţiu Gregorian) şi graţie în joc, dar dialogul extins îi dă mai mult preponderenţă moralizatoare. Modestă, prezenţa Teatrului de dramă şi păpuşi din Sava Droboplodni din Silistra, Bulgaria, care cu *Ceasul de aur* a dovedit încă o dată că pentru micii spectatori prea mult text oboseşte şi le distrage atenţia. Ei trebuie să fie prinşi de poveste în replici scurte, imagini de efect şi joc dinamic.

Gabriela PANŢEL CENUŞER

„La Strada" în luna florilor

Cea de-a VI-a ediţie a Festivalului de artă neconvenţională „La Strada" s-a desfăşurat la Sibiu între 15 şI 17 mai 2002.

Toţi participanţii au încercat să se prezinte cât mai bine, să-şi pună în valoare creaţiile în Piaţa Mare a oraşului, înlocuind spectacolele decapitărilor ce aveau loc tot aici, în urmă cu sute de ani, cu veselia şi arta. Iată câteva repere:

Spectacolul *Vasilache şi Marioara* al Teatrului *PUCK & Co.* din Timişoara aduce pe scenă cele două personaje deschizătoare de drumuri care, în interpretarea actorilor Benone Viziteu şi Eva Labadi Megyes, apar la fel de vii şi pline de umor ca pe vremuri. Alternând jocul păpuşilor cu cel al actorilor, reprezentaţia ţine treaz interesul publicului pentru păţaniile celor doi la întâlnirile cu popa, jandarmul şi chiar moartea.

Sunt de amintit şi cele două spectacole ale Teatrului *PRICHINDEL* din Alba Iulia, prezent în festival cu *Misterioasa aventură* după **Micul Prinţ** de Saint-Exupéry şi *Întâmplări cu un pisoi,* ambele semnate de regizoarea Oana Leahu. Deşi de facturi diferite, acestea poartă amprenta unui stil caracterizat prin limpezime şi minuţiozitate. Păpuşile mânuite cu precizie, decorul în mişcare şi schimbare ingenioasă, de multe ori cu ajutorul trupurilor, ambianţa sonoră expresivă conferă *Misterioasei aventuri* nota de profesionalism.

Mai gălăgioasă şi mai hazlie pentru copii, reprezentaţia *Clovnii în vacanţă* a Teatrului de păpuşi din Baia Mare, spectacol realizat de Ionel Tănasă, îmbină trei stiluri păpuşereşti (bi-ba-bo, planşetă, podea) cu prezenţa interpreţilor, care uzează de tot arsenalul clovnesc pentru a stârni ilaritatea, din păcate, uneori gratuită.

Să mai punctăm aici şi evoluţia trupei *IANUS* din Târgu Mureş, cu dansul dramatizat *Rătăcitorii,* în regia actorului Liviu Topuzu, ca pe un moment salutar, în alb şi negru. Graţie caietului-program al festivalului, au înţeles şi conţinutul „poveştilor dansate", altminteri doar parţial recognoscibile în execuţia inegală a trupei. Acestea sunt „mici eseuri coregrafico-dramatice pe tema luptelor cavalereşti", cu referire directă la subiectul pieselor *Romeo şi Julieta, Hamlet* şi *Visul unei nopţi de vară.*

Oamenii mari au mai avut şi altele de văzut: expoziţia excelentă de grafică a artistului vâlcean Bogdan Constantin, expoziţia de fotografii *Europa mea. Europa noastră* a sibianului Virgil Daciu, spectacolul *Poveste despre sfârşitul lumii,* oferit de teatrul din localitate şi ofranda

adusă în „Anul Caragiale" marelui dramaturg: spectacolul *O noapte furtunoasă,* prezentat de Teatrul Municipal *ARIEL* din Râmnicu Vâlcea, în regia și scenografia Doinei Migletzi. Venit în număr mare, ca la pomul lăudat, publicul a fost dezamăgit de lungimea statică și plicticoasă a primei părți, de costumele, mai degrabă carnavalești decât de epocă, de interpretarea monocordă.

Teatrul-gazdă a evoluat cu farsa muzicală *Cei șapte ani de-acasă,* pusă în scenă de regizorul Ion Popescu din Republica Moldova, *Pinocchio* după Carlo Collodi, montat de Lilly Krauss-Kalmar și *Cu ce trăiesc oamenii* după Lev Tolstoi. Adaptat și regizat în varianta românească de Mihaela-Ana Grigoraș, spectacolul, realizat cu păpuși de dimensiunea oamenilor, îl aduce în prim-plan pe Arhanghelul Mihail, pedepsit să trăiască pe pământ și să-și piardă puterile până când va afla cu ce trăiesc oamenii, ce este în sufletul omului, ce nu-i este dat acestuia să cunoască.

Dacă adăugăm acestor spectacole filmele pentru copii, concursurile de desene pe asfalt, *workshop*-urile cu publicul, Ansamblul de percuție „Prezent" al Liceului de Artă din Arad, momentul artistic *În căutarea formei,* care a impresionat prin expresivitatea corporală de excepție a actorului Alin Olteanu, marșul tobelor, intitulat *Călătorie imaginară,* realizat de Casa de Cultură „G.M. Zamfirescu" din Satu Mare și, mai ales, parodia spumoasă *Pactul* de Annette Beguin după *Faust,* interpretată de trupa *Lyceum* a Colegiului Național *Gh. Lazăr* din Sibiu, considerăm că s-a configurat în bună măsură „harta" celor trei zile de festival, dăruit nouă, tuturor, dar mai ales copiilor, acest public incendiar, cel mai onest, cel mai deschis, cel mai proaspăt și cel mai fericit.

Claudia LIPAN

Gala Absolvenților UNATC, iunie 2002

Sâmbătă, 1 iunie – AUDIȚIA **de Aleksandr Galin**

Clasa prof. asoc. George Ivașcu, coordonator de an prof. univ. dr. Adriana Popovici: Raluca Oprea, Oana Ciută, Adina Stan, Ana Pasti, Iulian Postelnicu, Alexandru Papadopol, Silvia Gîscă, Viorel Cojanu, Aurelian Bărbieru, Maria Popistașu, Ion Kivu.

Debut foarte bun al Galei Absolvenților din acest an la Studioul Casandra. Spectacolul *Audiția,* regizat de George Ivașcu, este conturat cu originalitate de studenții regretatului Dem Rădulescu. Într-o Rusie a neajunsului material, a abandonului demnității din pricina sărăciei, cele cinci femei pregătite pentru audiția care le-ar putea schimba viața, aduc un plus de adevăr așteptărilor omului, credinței lui în mai bine. *Nina* este intelectuala urâțică, profesoară de pian la școala elementară. A citit mult pentru o audiție de cabaret, s-a pregătit, dar are mari momente de nesiguranță. Oana Ciută (care semnează și ilustrația muzicală) suprinde prin excese de comportament amuzante, mai cu seamă în dansul „chinuit" pe tema pasiunii și a suferinței. Vals „cutremurător" care o amețește, înnebunește și trezește curiozitatea pentru balet a impresarului japonez. *Tamara* se află la audiție din cauza soțului. Este puternică, hotărâtă, fără rușine, uneori năpădită de o răutate care nu-i aparține dar o însoțește. Ana Pasti intră cu îndrăzneală și cu o voce foarte bună în lumea de cabaret a *Lolei Blau* și pune cu ușurință în valoare coregrafia Roxanei Colceag. Fizionomia ei exprimă un personaj sensibil pe care îl va susține mult mai puternic în partea a doua a spectacolului. *Olga*, aparent pudică și neglijată, este cuprinsă de remușcări și supărare la gândul că nu poate lua audiția din cauza căsătoriei. Deși la început este umbrită de lipsa de culoare a personajului, Silvia Gîscă trece treptat cu succes în lumina unui comic de situație. Evoluează împreună cu Alla Pugaciova (pe casetă, firește), dansează cu un puf de la costumul de scenă, se gândilă singură ca să râdă la refren, numărul l-a învățat de la Școala Populară de Arte. Surorile *Liza* și *Katia*, cele mai tinere concurente, au venit la audiție pline de curaj și experiență. Adina Stan și Maria Popistașu nu au o partitură încărcată dar alcătuiesc portretul femeilor convinse de propriile capacități artistice, al căror vis despre concursul pe bază de talent se spulberă către sfârșitul piesei. Cea mai bună evoluție îi aparține Ralucăi Oprea, în rolul *mamei* celor două surori. Plină de energie, ea este rusoaica focoasă, trecută prin viață, cu suflet de mamă și curaj de bărbat. Își alintă copiii, pe

chipul ei transcende durerea pentru soarta celor care vor să răzbească în viață, știe când să împace și când să încingă spiritele și le face pe toate cu mult talent actoricesc. În rolul soților geloși care află ce au de gând femeile, Ion Kivu, Viorel Cojanu și Alexandru Papadopol leagă în dialoguri pline de haz trei temperamente diferite. *Boris* este înalt, calm și lipsit de orice inițiativă. *Vasili* este blond, nervos și face sacrificii cumpărând un televizor în casă. *Puhov* este domn (!), proaspăt îmbogățit și încrezut. Alături de ei, Aurelian Bărbieru și Iulian Postelnicu în rolul *Chinezului*, respectiv *Albert*, translatorul său, întregesc relieful concret și îngust al celor care nu îndrăznesc să-și acorde o a doua șansă.

Marți, 4 iunie – VRĂJITORUL DIN OZ **după Frank Baum**

Clasa prof. univ. dr. Cristian Pepino, prof. asoc. Brândușa Zaița Sivestru, prof. asoc. Dorina Tănăsescu: Isabela Hușanu, Ștefan Alexa, Mihaela Lecca, Simona Petrini, Ioana Ernea, Taisia Orjehovschi, Maria-Lavinia Petre, Georgeta Drăgan, Eliza Cristu, Reli Bădulescu.

Nu încape îndoială că am rătăcit cu toții în copilărie prin lumea lui *Oz*. Recunosc că prima piesă de teatru pe care am văzut-o purta titlul aceluiași năstrușnic vrăjitor. Am descoperit datorită studenților păpușari ai anului IV că micuța *Dorothy* din Kansas și-a căutat din nou căsuța cu aceeași candoare și luminozitate de copil care s-au așternut pe chipul Isabelei Hușanu, că *Leul* a fost fricos și nevricos dar a trecut cu bine proba curajului și s-a lăfăit în pantalonii galbeni și largi ai lui Ștefan Alexa (actor talentat, cu spirit jovial, credibil), că *Omul de tinichea*, deși cam micuț de statură are o inimă largă, atârnată de nasul pe care l-a mânuit cu dibăcie Mihaela Lecca (asta când nu s-a luptat cu uriașa pelerină neagră a *Vrăjitoarei Nordului*), că Simona Petrini îmbrăcată în *Omul de paie* a cam semănat cu *Pinocchio,* că Ioana Ernea a speriat la culme toată sala când a dirijat dansul tenebru al *vrăjitoarelor*, că Georgeta Drăgan a înveselit la loc toată sala când ne-a arătat un *Vrăjitor din Oz* pitic, cu voce subțire, figură de băiețandru și o faimă prea mare pentru înfățișarea pe care o are, că *paznicii* Taisia Orjehovschi, Maria-Lavinia Petre, Eliza Cristu și Reli Bădulescu au fost și foarte buni mânuitori ai păpușilor.

Ne-au dus pe toți în lumea neobișnuită a basmelor lui Baum, ne-au umplut inimile de bucurie, dar au trecut prin cel mai cumplit examen – cel al răbdării. Pentru că aș vrea să își închipuie fiecare o sală de câteva sute de locuri, plină ochi, vuind de mama focului timp de o oră la reacțiile (diferite!) ale micilor privitori. Și încă ce reacții!... Conform programului și

spectacolului, au țipat pe rând, au bătut convingător bietul covor roșu din „Țăndărică", au aplaudat, au râs cu gura până la urechi, au alergat și au „explicat" actorilor statutul lor de spectatori cum au putut mai bine. Iar ei, actorii, au apelat la răbdarea despre care, probabil, au învățat câte ceva de la Cristian Pepino și Brândușa Silvestru, au încordat vocea și au strigat tare cât să acopere larma, au sfârșit cu îndrăzneală, opinteală și mult succes un examen de teatru din care cu siguranță au avut de învățat. Măcar o lecție a lucrurilor duse până la capăt.

Marți, 4 iunie – BIEDERMANN ȘI INCENDIATORII **de Max Frisch**

Regia Costel Stoica, clasa prof. asoc. Cătălina Buzoianu, lector univ. Felix Alexa (cu absolvenții anului IV, Arta actorului).

„...Pentru că este o parabolă cu o multitudine de sensuri", și-a motivat proaspătul regizor opțiunea. O montare bine construită care scoate în evidență o societate amenințată de incendiatori, vandalii piesei lui Frisch, care nu sunt trași la răspundere de nimeni pentru faptele lor, pentru omogenizarea maselor de oameni într-un mic nucleu înspăimântat. Decorul casei lui *Biedermann* nu prezintă avuția unui reprezentant al clasei înstărite, ci mai degrabă spaima. În podul în care se instalează ca la ei acasă doi incendiatori (la început presupuși negustori) apar treptat butoaie cu benzină. Rumegușul, bățul de chibrit și, în cele din urmă, focul sunt laitmotivele transformării unor oameni cinstiți – *Biedermann* și *soția lui, Babette* – în două instrumente. Pe lângă o scenografie potrivită a Imeldei Manu, o coloană sonoră ce pregătește fiecare clipă de abandon sau angajare în luptă din partea eroilor (din păcate, pliantul spectacolului nu ne-a dezvăluit regia muzicală), piesa a avut suportul merituos al actorilor. Iulian Postelnicu, în rolul lui *Biedermann*, se arată la început omenos cu oaspeții necunoscuți dar e cuprins încetul cu încetul de panică scoasă cel mai bine în evidență prin voce. Ana Pasti, *Babette*, este capricioasă, suspicioasă și fricoasă. Când situația o depășește, înțepenește pe scaun și leșină. Cei doi incendiatori, *Schmitz* (Alexandru Nedelcu, anul III, cu o naturalețe expresivă a jocului) și *Eisenring* (Viorel Cojanu) sunt diferiți ca ziua și noaptea dar au același scop: să-și asume răspunderea pentru amenințarea care-i pândește pe cei din jur. Unul e sătul de muncă, celălalt trebuie să-și păstreze o ocupație, unul e mândru că este vagabond, celălalt este un domn și umblă în frac, unul se poate îndrăgosti de menajeră (interpretată cu destul spirit de Ioana Calotă, studentă anul III), celălalt nu acceptă așa ceva. Ei sunt sarea și piperul spectacolului bine gândit al lui Costel Stoica despre o lume al cărei acoperiș este prea mare pentru a ști tot ce se întâmplă.

Miercuri, 5 iunie – EU CÂND VREAU SĂ FLUIER, FLUIER **de Andreea Vălean**

Clasa conf. univ. Ștefan Velniciuc, coordonator de an prof. univ. dr. Adriana Popovici, cadru didactic asoc. Mirela Gorea: Vasile Calofir, Gheorghe Lazăr, Raul Lucaci, Adriana Nicolae, Mihai Cuciumeanu, Liviu Vlad.

Auzisem că piesa Andreei Vălean ar fi trebuit să primească premiul UNITER. N-am apucat atunci (adică prin 1998) să văd spectacolul de la Târgu-Mureș al lui Theodor Cristian Popescu, dar l-am văzut pe cel jucat de studenții de la Casandra. Un spectacol despre visele neîmplinite a trei tineri închiși pentru omor și furt. Vasile Calofir (*Jupânul*), deși a jucat uneori în grabă, a reliefat comportamentul irascibil, neprietenos, agitat al deținutului care trebuie să răspundă tot timpul la întrebări. Gheorghe Lazăr (*Nepotul*) are fire de artist, doar a cântat la toate nunțile. Este jocul secund al primului deținut, prietenia lor „la cataramă" fiind înțeleasă ca o ascultare și o copiere a puterii unuia. L-am remarcat pe Raul Lucaci în personajul poreclit *Ursu. Ursu* are un handicap psihic, dar asta îl face să devină cel mai vulnerabil personaj al piesei. Caută un model în ceilalți doi pentru că i se acordă din când în când importanță și reușește să câștige publicul prin neputința de a se descurca singur. Mai puțin reliefat este personajul *fetei* (Adriana Nicolae) care vine să testeze caracteristicile sociologice ale celor închiși. Ea este doar pretextul acțiunii, motivul pentru care conflictul interior al fiecăruia iese la suprafață. Iar acest conflict stârnește într-un fel compasiunea noastră. Într-o încăpere în care stau zi și noapte trei indivizi fără nici o putere de a acționa în vreun fel, sunt refulate toate visele pe care nu și le vor împlini niciodată. Și ei știu asta. De aceea unul visează să trăiască pe picior mare în America. Altul să își facă o orchestră întreagă (cu rude cu tot), iar ultimul să cumpere o turmă de oi pe care s-o păzească.

Mă gândesc la mila pe care o aștepta Andreea Vălean de la spectatorul care privea nestingherit drama acestor oameni, mai cu seamă că ei au fost cazul unui studiu sociologic real. Și cred că a găsit-o, pentru că eroii interpretați de cei trei studenți (alături de care Liviu Vlad joacă rolul *Gardianului* luat ostatic și deschis spre compromisul unei „mici înțelegeri") câștigă puțin câte puțin o bătălie. Aceea de a găsi înlăuntru clipa cea mai fericită, credința, dragostea, o dorință care începe cu „aș vrea" și un fluierat prelung ca un cântec de libertate.

Vineri, 7 iunie – BOLNAVUL ÎNCHIPUIT **de Molière**

Regia Dragoș Mocanu, clasa prof. asoc. Cătălina Buzoianu (cu studenții anului III și IV Arta actorului).

Primul spectacol-parodie din cadrul Galei. În relieful clasicei povești de iubire între doi tineri răsar tot felul de personaje care mai de care mai postmoderniste. De pildă, *Angèlique* (Oana Ciută) este o pasionată ascultătoare de rock, poartă haine de piele și mestecă gumă. Sora ei mai mică (Maria Popistașu) este mioapă, dar vede tot ce mișcă-n casă. Pretendentul (Aurelian Bărbieru) este fiu de medic, ia pulsul casei în care se află viitoarea soție, are inteligență înceată, minte greoaie ce anunță un mare doctor legist, e onorat că are doi tați – primul i-a dat viață, al doilea l-a ales! *Antoinette*, menajeră, doctor, autor, multe alte posibile personaje (Rodica Ionescu) este omniprezentă, face minuni, vrea boală ca să-i poată doftorici pe toți și are tendințe hamletiene. *Soția* (Ana Pasti) este demascată de reacțiile de comediantă falsă care nu știe să își ascundă pasiunea ascunsă pentru notarul familiei.

Cu o interpretare reușită mai ales din partea lui Aurelian Bărbieru și a Rodicăi Ionescu, parodia pe care Dragoș Mocanu și-a imaginat-o după satira autorului francez a plăcut. Comicul de situație cum este operația cu imagini pantomimice în urma căreia are loc primirea în cadrul medicilor a tatălui fetei, sau finalul în care tatăl (vădit emoționat de ceea ce i se întâmplă – fără voia lui...) mulțumește, ca la premiile Oscar, familiei, profesorilor, ajutoarelor de tot felul, sunt motive clare de a ne dezvălui talentul încă unui student al clasei Cătălinei Buzoianu.

Vineri, 7 iunie – CE ÎNSEAMNĂ SĂ FII ONEST **de Oscar Wilde**

Regia Cristina Crăciun, clasa prof. asoc. Cătălina Buzoianu (cu studenții anului IV Arta actorului, Universitatea de Arte „George Enescu" Iași, clasa prof. univ. Sergiu Tudose, preparator univ. Petre Ionescu).

Păi, înseamnă în primul rând să ai curajul de a aduce în fruntea distribuției, ca o veritabilă lecție de teatru, o minunată actriță cum este Mihaela Arsenescu-Werner. Rolul *doamnei Bracknell* i se potrivește ca o mănușă. Pițigăiată, mofturoasă, aristrocrată, arțăgoasă, iertătoare, ea cântărește ca o mamă șansele de câștig ale viitorilor pretendenți la mâna fiicei. Are propriile scăpări de comportament în societate, de exemplu este convinsă că i se dereglează masa dacă nu are oaspeți. În rest, este delicioasă ca o englezoaică prinsă în tiparele unei societăți pline de snobism. Iulia Nistor, *fiica*, seamănă leit cu mama, dar poate să se desprindă cât să-și împlinească iubirea. Vrea să se perfecționeze, cunoaște (obișnuința, deh...) frământările celor care îi cer mâna și se îndrăgostește fără consimțământul mamei. Jack o iubește cu frica de a fi iubit, mănâncă de parcă ar fi obligat să mănânce totul, stă în fața lui *lady Bracknell* în poziții semirăsturnate și are o ocupație – fumează. Personajele care unesc țelele burgheze ale lui Wilde sunt *Cecily* și *Algernon*. Ea visează la o dragoste curată, el visează la o intrigă. Ramona Gâncă și Bogdan Farcaș dialoghează cu finețe în dulcele stil clasic, adoră încurcăturile și au influență asupra celorlalte personaje. *Miss Prism*, guvernanta nemțoaică fără prejudecăți, este interpretată cu aplomb de Adina Florea, care își poate schimba imediat registrul de joc când intră în scenă *doctorul Chasuble* (Gabi Hristea). Complexat de tot ce știe, el încearcă plin de umor să-i câștige inima. Și are sorți de izbândă chiar dacă vorbește la prezent pentru trecut și face comparații inspirate din viața albinelor. La fel de jovial este și Simon Salcă jr. în rolul servitorului *Merriman*, mai mult un actor înzestrat pentru pantomimă, dacă aș analiza pregătirile florale, peisagiste, scenografice la care lucrează la unison cu servitorul *Lane* (Alin Florea, student anul III). Este, de fapt, o inspirată opțiune și pentru regizoare care găsește o modalitate estetică de a marca momentele de trecere în alt cadru. Și de a dezvălui în final toate principiile unei societăți cu educație morală dar destul de naivă.

Sâmbătă, 8 iunie – TREAPTA A IX-A **de Thomas Ziegler**

Clasa conf. univ. Ștefan Velniciuc: Dana Rotaru, Carmen Lopăzan, Simona Șaiu, Dana Stroe.

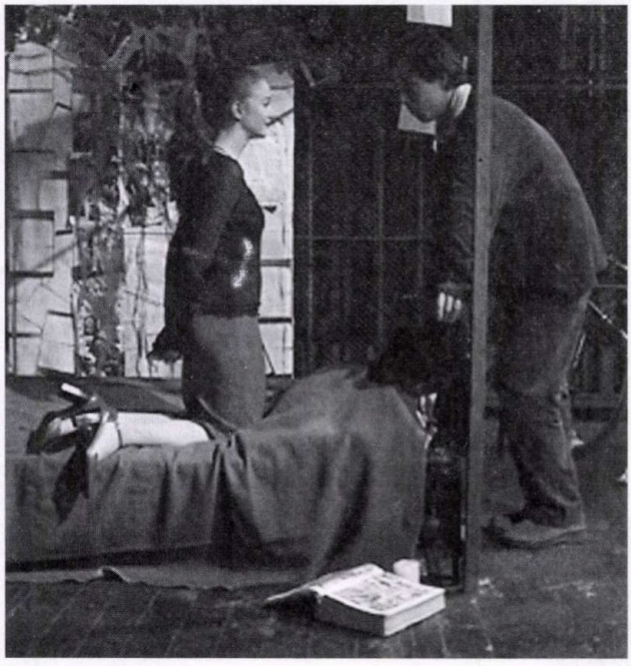
Nu mai văzusem montată piesa lui Ziegler și m-am bucurat că cele patru tinere absolvente au reușit să întregească, sub îndrumarea lui Liviu Lucaci și a lui Șerban Puiu, spectacolul-lectură din 1999 de la Festivalul Internațional de la Sibiu. Scrisă la sfârșitul anilor '90, piesa prezintă drama unei mame alcoolice care încearcă să se împace cu fiica ei de 16 ani. *Treapta a IX-a* este o treaptă a iertării, ca o poruncă sfântă pe care fiecare personaj încearcă să o depășească. *Joana* (Dana Rotaru) nu sesizează dacă alcoolismul este o boală sau o slăbiciune. Îi lipsește grija fiicei ei, dar independența pe care o poartă ca o pecete nu o lasă de multe ori să își deschidă sufletul. *Melissa* (Simona Șaiu) este un copil timid, harnic și cu o inimă de aur în care ar putea încăpea iubirea întregii lumi. La cei 16 ani proaspăt împliniți, este o elevă eminentă cu studii de flaut. Dacă la început evoluția Simonei Șaiu este monotonă, o dată cu apariția tuturor personajelor forța ei actoricească începe să capete valoare. Momentul în care *Melissa* încearcă să-și schimbe caracterul după o influență mai puțin bună este teribil

de amuzant. *Eleanor* (Carmen Lopăzan, cea mai bună evoluție pe tot parcursul spectacolului, cu tăceri sau intervenții corect sugerate), prietena cea mai bună a *Joanei*, încearcă să medieze relația mamă–fiică. Toată lumea apelează la ea, deși întâmpină greutăți în rezolvarea propriilor probleme. Putea să ajungă o economistă celebră, dar a ajuns să calce cămășile soțului într-o garsonieră. *Tracy* (Dana Stroe), prietena nedorită a *Joanei*, este băgăcioasă, inimoasă și frumoasă. A devenit vedetă în momentul în care a fugit de la Centrul de corecție. Spune lucrurilor pe nume și visează la zile pline de iubire.

Ar putea părea încă o piesă a unui „furios" englez despre neputință. Dar ceva din spectacol mi-a îndepărtat acest gând. Poate candoarea interpretelor (în locul unei interpretări pragmatice, înverșunate, care – bine-ar fi să se știe – nu se potrivește tuturora), poate scenografia bogată, de proporții a Anei Popov (clasa lector univ. dr. Adriana Raicu Petre), poate însăși ideea centrală, aceea de a-ți cere iertare celor cărora le-ai greșit, treaptă care sunt convinsă că poticnește graba noastră de zi cu zi.

Duminică, 9 iunie – TIGRUL **de Murray Schisgal**

Regia Gabriela Dumitru, clasa conf. univ. Liudmila Szekely-Anton.



Contemporan cu Albee și Kopitt, Schisgal propune un teatru al abaterilor de orice tip. *Tigrul* este egoul prea puternic al personajului *Ben* care are pretenții exagerate în privința inculturii unei societăți. De pildă, cea în care trăiește. Cea în care nu a reușit să ia examenul pentru facultate și tot cea de unde provine prada lui, *Gloria* – o femeie fără mari așteptări, căsătorită cu un soț norocos în afaceri. Cei doi interpreți încearcă să scoată la lumină frustrările personajelor, tendințele lor (de cele mai multe ori eșuate) în a comunica, contrazicerile în gânduri și acțiuni fără de care ar scăpa din alunecare spinoasă înspre rău. Ben se ajută de concepte lingvistice sofisticate, simte nevoia de a se realiza carnal și spiritual, nu se lasă prins în anonimatul de masă, conceptul de „mulțime" îl înfioară. Se iubește doar pe sine, dar acceptă o legătură intimă cu victima căreia îi cade la rândul lui pradă. Dorește să se elibereze de prefăcătorii, să se ridice la suprafață, să se comporte ca un dresor care trăiește supă reguli proprii. Gloria este după părerea lui o ființă pseudocultă cu studii superioare. Știe să-l flateze la timpul potrivit, dar când are ocazia să fugă nu o va face. Dorința de evedare încolțește și în mintea ei și poate, astfel, să sesizeze nuanțele întrebărilor lui Ben.

Cei doi interpreți, Ștefana Zamfirescu (absolventă, promoția 2001) și Mihai Cuciumeanu (clasa prof. univ. Ștefan Velniciuc) joacă foarte aproape de public (locurile fiind pe scenă) într-un decor straniu al ideilor bătute la mașină, al colțurilor goale de acțiune. Dacă forța lor interpretativă nu este foarte clară, momentele în care își intră în rol, cum s-ar spune, fac din ei martorii unei revolte interioare despre ceea ce ar trebui să fie comunicarea între oameni și nu mai este aproape deloc.

Într-o discuție cu studenții din Gală, unul dintre ei a spus: „Să nu creadă careva că va fi ajutat. Nu o să vină nimeni să-i propună ceva. Noi trebuie să alergăm în toate părțile pentru asta, să ne ajutăm singuri". Am văzut, la sfârșitul acestor spectacole, ocheada ascunsă a tinerilor actori către părinții îmbujorați din sală; am auzit chiotele colegilor lor mai mari sau mai mici; am prins lacrima lor de pe față în timp ce primeau aplauze. Și am crezut cu tărie, deși ei nu știu ce viitor îi așteaptă, că sunt pregătiți. Au dovedit-o!

Sorin LEOVEANU în *Hamlet*-ul lui Vlad MUGUR

Oana BORȘ

Frânturi de festival

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu este unul de densitate a manifestărilor, Sibiul devenind un spațiu în care artele se pot arăta. De altfel, semnul sub care a stat, anul acesta, festivalul a fost cel al legăturii, al *punților* construite. Întâlnirile culturale au devenit pentru o săptămână axa în jurul căreia a gravitat viața orașului, chiar dacă manifestări din alte zone, cu precădere comerciale, au însoțit evenimentul, iar incertitudinea în ceea ce privește programul, prezența unor trupe sau personalități, modificările de locații a dominat unele momente.

Punctul central l-a constituit, evident, spectacolul de teatru. S-au alăturat activități colaterale, deja cu tradiție în festival. Printre ele: bursa de spectacole, cu o prezență redusă de participanți (numai nouă teatre și companii); *workshop*-uri (axate pe aplicarea unor metode de aprofundare a artei actoricești și a comunicării); expoziții, concerte, lansări de carte (printre care, o prezentare a întregii opere eseistice a regizorului Mihai Măniuțiu precum și lansarea volumului „Teatrul lui Caragiale" de Mircea Tomuș); întâlniri între directorii de teatru, între publiciști, între oamenii de teatru, având drept scop inițierea unor colaborări sau simpla împărtășire a experiențelor proprii, dezvoltarea de proiecte, cel de anvergură fiind: „Sibiu, capitală culturală europeană – 2008".

Spectacolele-lectură (realizate în colaborare cu Radiodifuziunea Română și Catedra de Artă a Universității „Lucian Blaga" din Sibiu și având sprijinul Secției Române a AICT) au adus în prim plan, ca și în celelalte ediții, texte ale contemporaneității. Cele șase piese alese de Mircea Ivănescu și traduse (acolo unde era necesar) de către Radu Vancu, au fost: *Păstrătorul* de Radu Herjeu, *Ciupercutze* de Cristi Juncu, *A.S.R.* de Snoo Wilson (Anglia), *Pădurea călugărițel* de Pat Kinevane (Irlanda), *Berlioz* de Serghei Korobkov (Rusia), *Fasole* de Elin Rahnev (Bulgaria). Ele sunt editate într-o antologie ce întregește seria antologiilor de piese prezentate în cadrul Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.

Piețele burgului transilvan s-au animat și prin spectacole de stradă care au adus, în intreracțiune directă cu publicul, specificul spiritului polonez, german, francez, algerian. Și Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu a prezentat o reeditare a poveștii *Ioanei d'Arc* realizată de Mc Ranin, montare care, însă, a dovedit că, de fapt, tradiția unor astfel de montări de amploare este departe de a ne caracteriza.

Spectacolele desfășurate pe scena Teatrului „Radu Stanca" au fost cele mai așteptate din multitudinea de montări care, prezentate în diferite spații, fie convenționale sau nu, și care, multe dintre ele, au fost departe de a atinge o cotă valorică demnă de a le motiva prezența. *Hamlet* de Shakespeare, regia Vlad Mugur; *Exact în același timp* de Gellu Naum, regia Mihai Măniuțiu; *Unchiul Vanea* de Cehov, regia Yuri Kordonski, *Pilafuri și parfum de măgar*

Eva CRIȘAN și Marian RÂLEA în *Exact în același timp*

după „Cartea celor o mie și una de nopți", regia Silviu Purcărete, *Canibalii* de George Tabori, regia Alexander Hausvater sunt spectacole care deja și-au cîștigat o recunoștere sau au stârnit măcar interesul, iar selectarea lor a părut destul de firească. Dar, cu siguranță, despre creațiile regizorului Andriy Zholdak s-a vorbit cel mai mult la acestă ediție a festivalului sibian. Ceea ce George Banu considera, în conferința ținută în cadrul festivalului, a fi nevoia de risc, o stare ciclică în care tradiția explodează, lăsând loc provocărilor care încearcă să redefinească conceptul modernității, și-a găsit exemplificare aici, prin spectacolele regizorului ucrainean, „creatorul celibatar", cum îl numea criticul. El pleacă de la esență, de la „centru" distrugînd narativul textului, pentru a dezvolta un întreg univers, prin simboluri și căutare de semne, concretizate în tablouri-imagini de o expresivitate desăvârșită și cu un impact pe măsură. El nu oferă un comentariu, ci mai multe ale aceleiași idei, stări dând încărcătură stilistică și realizând un baroc al modernității. Și dacă *Othelo!?* (Teatrul „Radu Stanca") oferă o coerență mult vizibilă la nivel de desfășurare a dramei, *Hamlet.Dreams* (Teatrul Academic de Stat „Taras Șevcenko", Ucraina) este o aruncare într-o frenezie a semnelor, într-o lume în care sunt fotografiate aproape toate zonele umanului. Opera sa este străbătută, însă, de un laitmotiv: imaginea dublului bine-rău, prezența morții, laptele ca element purificator și trimitere către zona maternului, zonă dătătoare de viață. În creația lui Zholdak, actorul însuși reprezintă un semn care funcționează într-un întreg. Energia transmisă, exactitatea și plasticitatea actorilor ucrainieni este remarcabilă și ține de o înaltă școală interpretativă.

Andryi KRAVCIUK și Victoria SPESIVCEVA în *Hamlet. Dreams.*

Anca FLOREA și Constantin CHIRIAC în *Othello?!*

SPECTACOLE

Liviu ORNEA

„Regele moare" – arie și recitativ

E, adesea, o diferență prea mare între profesiunile de credință ale unui artist și ceea ce reușește el să transpună în opera finită. Nu în cazul lui Victor Ioan Frunză. Cu o consecvență remarcabilă, spectacolele sale sunt tot atâtea demonstrații ale ideilor sale despre teatru (le-am putut citi în articole sau interviuri): spectaculos, reteatralizare, muzică live etc. Este unul dintre fericitele cazuri de regizor de teatru care are un program artistic în funcție de care își alege montările.

Ultima pe care am văzut-o este *Regele moare* de Eugène Ionesco, la „Theatrum Mundi". Cumplit de greu text! Abstract, cam neteatral. Meritul extraordinar al lui Victor Ioan Frunză e că a găsit o cheie de lectură perfect coerentă, nedatabilă și independentă de vreun context politic; a făcut acest text inteligibil actorilor și „vizibil" publicului, spectaculos și limpede scenic. Avem în față o realitate de două ori transfigurată: vedem totul prin ochii regelui, un prezent transformat de imaginația sa și vedem, în câteva scene, visele regelui, amintiri bine marcate scenic de un anume bec galben care se aprinde numai în aceste momente. Regele nu e altceva decât un om obișnuit (nu e oricine regele micii sale lumi?), pe un pat de spital, în ultimele sale clipe. Îi are alături pe cei apropiați (guardul – un prieten din tinerețe, reginele – femeile care l-au iubit), o infirmieră-slujnică și pe medic, oameni care încearcă, fiecare în felul lui, în funcție de valorile pe care jură (prietenie, dragoste, demnitate, adevăr) să-l ajute să-și încheie misiunea. Pentru că asta este moartea: ultima misiune. Spectacolul se ordonează pornind de la această înțelegere a textului. Și mai este o idee fundamentală, aflată în subtextul piesei lui Ionesco, dar pe care Victor Ioan Frunză o aduce în prim-plan și în funcție de care își organizează montarea: în moarte, ca și pe parcursul întregii vieți, pendulăm între tragic și derizoriu. Atât de omeneasca teamă de moarte, cramponarea disperată de viață, renunțarea la orice demnitate, încercarea de a prelungi clipa țin de un tragism care se prelungește în grotesc. De aici, aerul de operetă al spectacolului, ariile intonate de actori pe parcursul intrării publicului, muzica live (o mică orchestră și o soprană) cu accente tânguioase, patetismul asumat, costumele mirobolante, culorile, decorul care-ți ia ochii.

De data aceasta regizorul a respectat aproape fidel textul. Ceea ce a schimbat nu-i trădează defel spiritul, ducând în schimb la potențarea teatralității. A concentrat, de pildă, replici pe care Ionesco le atribuise mai multor personaje în gura unuia singur. Ceea ce se reține în primul rând, momentele cele mai emoționante sunt monoloagele. Întreaga structură a spectacolului devine oarecum muzicală: monoloagele-arii, preponderente în partea a doua, sunt contrabalansate de dialoguri-duete și de scene de grup. Spectacolul pare că se urnește mai greu, de fapt are un ritm care crește continuu și la care muzica lui Marius Leau contribuie esențial.

Montarea datorează mult scenografiei Adrianei Grand. Dacă la *Călătorii cu dricul* lucrase în filigran, aici totul este enorm, deși pe spațiu mic, încărcat, în exces, dar fiecare detaliu e perfect motivat. Spațiul de joc neconvențional al sălii Theatrum Mundi, cu pereții vopsiți în negru, este împărțit în două de un perete cenușiu care are în mijloc o ușă: partea din față este sala tronului – cameră de spital (pe tronul-pat sordid, de

Florina CERCEL, Gabriela BUTUC și Marius BODOCHI

sârmă se află o pernă roșie; patul însuși are muchiile împletite cu catifea roșie). Deasupra sa, un imens candelabru cu lumânări (singura aluzie manifest religioasă într-un spectacol, de fapt, profund religios) care sunt aprinse la începutul spectacolului de guard și stinse chiar de rege, detaliul e important, în clipa în care, în sfârșit, își acceptă și asumă destinul. Sub scena înălțată și în textura peretelui este vizibilă o mașinărie complicată: roți dințate, tuburi, cabluri, becuri, ventilatoare, totul se învârte și huruie, o metaforă foarte frumoasă a organismului uman. Podeaua, tot cenușie, este imaginată din fragmente care se depărtează, vizualizare a cutremurelor, a calamităților care bântuie țara. Fiecare fragment este populat cu chipuri alb-negru, cu aer de demult: sunt cei cărora le va cere sprijin regele în marele monolog „Voi, toți, nenumăraților, cei care ați murit înaintea mea...". Scena e dominată de un ceas uriaș al cărui secundar se mișcă pe toată durata spectacolului: va fi oprit, la sfârșit, de *Regina Marguerite*. De partea cealaltă a paravanului este lumea vie și nepăsătoare. Acolo cântă orchestra, de acolo vin reginele, medicul, guardul, slujnica, acolo încearcă să fugă regele.

Costumele, din piele, identifică la rândul lor personajele. *Juliette* poartă un fel de tunică de sfoară sărăcăcioasă; domină galbenul. *Guardul* e ocru, faldurile costumului cam zdrențuit și accesoriile atârnânde sugerează măreția apusă și omul bun la toate. *Medicul* are de toate pe el, conform multiplelor sale funcțiuni. Dacă la început poartă o pălărie din celuloidul radiografiilor, în scenele din final rămâne cu cagula de călău. *Regina Marie,* pantaloni și tunică turcoaz, cu sânii și coapsele subliniate de întăriturі de plastic vizibile, e un sex vorbitor. *Regina Marguerite* poartă un costum negru sobru, cu pantalonii vârâți

în cizme negre; în scena finală apare cu o pelerină-mantie tot neagră: a devenit preoteasa ultimei treceri. *Regele* are pantaloni albaștri peticiți, ghete roase, mantie roșie în care se tot încurcă, cămașă legată cu șireturi sugerând tunica militară. Cu excepția *Juliettei,* toți actorii au încălțări cu tălpi supraînălțate, alt semn al fostei opulențe.

Nu le e ușor actorilor, uneori sunt chiar stânjeniți de grelele costume și de decor, să evolueze în acest cadru. Dar textul, deși greu, oferă fiecăruia măcar o scenă. Irina Bârlădeanu face convingător o *Juliette* care oscilează între compasiune (în scenele finale) și indiferență neînțelegătoare (în scena ei cu regele); își trăiește emoțiile, stările i se citesc pe față. Marius Gâlea joacă foarte bine un guard care suferă pentru fiecare neputință a regelui-prietenului său. E mobil, mimează expresiv, e prezent scenic și atunci când nu vorbește. Un medic-astrolog-călău ipocrit și indiferent la suferință, dar impozant și plin de el creionează Viorel Păunescu. O partitură grea de care se achită bine are Gabriela Butuc, *Regina Marie.* Joacă tot timpul în același registru, sentimental lăcrămos, dar pe care reușește să-l înnobileze în scena sa cu regele. Scenă deloc ușoară, pentru că monologul ei e cel mai abstract și neteatral: e meritoriu faptul că reușește să-l încarce de emoție; în plus, Gabriela Butuc trebuie să vorbească aici pe un fundal sonor destul de puternic. Dar rolurile de forță ale spectacolului sunt *Regina Marguerite* și *Regele Bérenger.* Florina Cercel domină scena, o umple cu o prezență extrem de pregnantă. Face economie de mijloace, dar vocea, cu un timbru grav, creează tensiune și emoție. *Regina Marguerite* a sa e autoritară, sarcastică, disprețuitoare, reținută în sentimente, conduce precis și aparent fără milă o ceremonie fatală. Asta până în scena finală când brusc schimbă registrul: vocea, din tăioasă, îi devine caldă, sarcasmul face loc compasiunii înțelegătoare, duritatea se schimbă în căldură omenească. A câștigat: ea, nu înlocuitoarea cea tânără este alături de rege în ultima clipă, deci își poate permite să iasă din armură. O scenă uluitoare, de altfel, aceasta din final. Un monolog interminabil, epuizant, rostit și jucat impecabil de Florina Cercel și pe care Marius Bodochi îl joacă mut cu virtuozitate exemplară. Așa cum, de altfel, joacă fiecare scenă a acestui spectacol. Din ce am văzut, e cel mai bun și complex rol al său pe o scenă bucureșteană. Monoloagele sale au ritm, sunt ele însele adevărate arii. Marius Bodochi joacă cu tot corpul, cu fața, cu ochii, emană energie, uneori foarte necesară partenerilor săi, știe să fie neajutorat, gaga, ridicol (scena inițială, de exemplu, în care se împiedică și cade la tot pasul), insensibil, egoist, dar și poetic, visător (scena cu *Juliette*, în care descompune și redescoperă fiecare act banal al existenței e antologică) și atât de uman și de tragic în cedarea sa pas cu pas. Momentul său culminant este monologul de care aminteam mai sus în care emoția atinge paroxismul. Dar și monologul final „Mi-aduc aminte de o pisicuță...", visul acesta povestit aproape nemișcat, în care numai inflexiunile vocii, muzicalitatea frazării care adoptă perfect ritmul melodiei orchestrei, cu totul diferită de cea a celorlalte monoloagele ale lui, sunt de ajuns ca să te țină cu sufletul la gură și arată ce mare actor este Marius Bodochi.

Epuizant pentru actori, năucitor pentru spectator. Un spectacol care e aproape o lecție de înscenare a unui text, un spectacol de o coerență și o claritate rare. Prea static la început, în scena dintre *Marie* și *Marguerite,* cu prea puțină construcție scenică pe alocuri, cu o distribuție uneori inegală, poate cu un prea mic aport al luminii: sunt obiecții îndreptățite. Și totuși, în ciuda acestor neajunsuri, emoția e copleșitoare și sala o simte.

Cu siguranță, nu e un spectacol perfect. E, „numai", un spectacol excepțional.

Theatrum Mundi, București – Regele moare **de Eugen Ionescu. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul și costumele: Adriana Grand. Muzica: Marius Leau. Distribuția: Marius Bodochi, Florina Cercel, Gabriela Butuc, Viorel Păunescu, Irina Bârlădeanu, Marius Gâlea. Cu participarea sopranei Ligia Dună. Data reprezentației: 20 mai 2002.**

Commedia dell'Arte cu scene din Beaumarchais

În capul foii care ține loc de program de sală, pe post de moto, stă un citat din Bernard Fay care lămurește, cred, opțiunea regizorală: „Beaumarchais mă uimește cu geniul său, mă încântă prin aventurile sale, mă agasează prin predicile pe care le ține, mă dezamăgește prin stângăciile sale, îmi repugnă vicleniile lui nerușinate, dar nimic nu este mai important decât ritmul îndrăcit al vieții sale care definește tot ce face, tot ce spune, tot ce atinge". În consecință, Alexandru Vasilache taie textul în lung și-n lat, elimină aproape complet mesajul social, esențializează și ajunge la o canava de *Commedia dell'Arte* (oare de ce?, doar există canavale clasice). Apoi vopsește chipurile actorilor, îi pune să ia poze imobile și îi îmbracă în așa fel încât să ghicești de la început personajul: *Almaviva* e un cotoi bătrân în călduri, *Bartholo* și *Bazile* devin cei doi clovni, Cherubin, cu fustiță și bocanci, e un copilaș pervers etc. Reduce la maximum și decorul: o perdea roșie, cam pe la jumătatea adâncimii scenei, prin faldurile căreia actorii intră și ies, încurcându-se cu spor și haz. Până aici, totul e coerent. Dar parcă pentru a ne arăta o dată în plus că textul nu-l satisface, Alexandru Vasilache începe să se joace cu el, cam în bătaie de joc: actorii își cer intrările: „Gong!", spune câte unul; acela bate, actorul ia poza. *Figaro* își introduce monoloagele anunțând: „Monolog" sau chiar, ca să nu existe vreun dubiu, „Monolog pe bune". Tot el se oprește la un moment dat, lung, din tiradă ca să reia apoi cu vorbele „Așa-i că v-am ținut?"; spune o mică tiradă de trei ori, de primele două anunțându-ne „Replica asta nu era aici". *Cherubin* spune o didascalie și o execută, *Suzanne* se oprește mereu din joc ca să întrebe „Eu acum ce fac?". „Cazi", i se răspunde. Și ea, culmea!, cade. Finalul e, în aceeași linie, apoteotic: *Figaro* anunță că urmează „un final plastic, cu textul redus la maximum, făcut harcea-parcea". Și chiar asta urmează: *Cherubin* și *Fanchette* dansează un pic pe *Cezaria Evora* bună la toate, apoi apare *Figaro* în locul *Contesei,* constată că a greșit scena și clovnii bat gongul. Deconstrucție, deconstrucție, dar cam nimic în loc.

Una peste alta, actorii se răsfață întruna, se alintă, fac cu ochiul la public, cer aplauze (și le primesc), se (și ne) distrează. Chiar dacă desele lor ieșiri din piele cam rup ritmul. Oricum, fac bine ce cred că li s-a cerut, fiecare are câte un mic recital. Foarte potrivite pentru rol mi s-au părut Delia Seceleanu și Gabriela Popescu, debordând de viață și energie. Și aparițiile lui *Cherubin,* cu mersul ca de prezentatoare de modă, sunt amuzante. Dan Tudor are două voci: cu una joacă, cu cealaltă se joacă; muncește mult, schimbă registrele, ține spectacolul. Bun Florin Anton, un *Almaviva* dezabuzat pe care numai libidoul îl trezește la viață. Aparții corecte are și Dumitru Chesa. Mai puțin în rol, deocamdată, cu un umor cam căznit, mi s-au părut Eugen Racoți și Aurora Leonte.

În felul lui, un spectacol, cum spuneam, coerent: costume inteligent gândite, adaptate viziunii regizorului, scenografie redusă la strictul necesar (nici trupele de *Commedia dell'Arte* nu prea aveau décor prin piețele orașelor), muzică portugheză languroasă.

Și totuși: nu văd miza unui asemenea spectacol. Un pic de teatru în teatru, un pic de comentariu (post)modern al unui text clasic, un pic de parodie a textului, dar și a formulelor moderne de spectacol. Și multă, prea multă distracție. Gratuită. Pare o glumă. Nu întotdeauna de bun gust. Parafrazându-l pe Patapievici, un spectacol (sau un regizor?) prea recent.

Teatrul de Comedie – Nunta lui Figaro **de Pierre Auguste Caron de Beaumarchais. Traducere: Anda Boldur. Regia: Alexandru Vasilache. Scenografia: Puiu Antemir. Costume: Anca Răduță. Ilustrația muzicală: Alexandru Vasilache. Distribuția: Dan Tudor, Delia Seceleanu, Florin Anton , Gabriela Popescu, Aurora Leonte, Eugen Racoți, Dumitru Chesa, Laura Creț, Toma Dănilă. Data reprezentației: 23 martie 2002.**

Doina MODOLA

Alchimia armoniei

Discipol al Cătălinei Buzoianu, de la care a deprins modul de a gândi teatrul, îndrăzneala, libertatea viziunii, Anca Maria Colțeanu a fost remarcată încă în anul al IV-lea (1997) pentru spectacolul-examen *Deșteptarea primăverii* de Wedekind, distins cu Diploma UNITER pentru cea mai bună producție a școlilor și academiilor de teatru din România și cu premiul de regie la Festivalul studențesc de la Slobozia. Mereu dornică să pătrundă în intimitatea actului de creație și să descopere tainele meseriei, ea a asistat la elaborarea tuturor spectacolelor maestrei sale și a făcut asistență de regie pe lângă Victor Ioan Frunză, la spectacolul *Tamerlan,* realizat la Teatrul Național din București (o ucenicie plină de învățăminte, ținînd de practica și tehnica scenică, de proiecția monumentală), și pe lângă Vlad Mugur, la spectacolul *Scandal cu publicul* de Peter Handke la Piatra Neamț.

În 1998, Anca Maria Colțeanu și-a luat licența cu *Făt-Frumos din lacrimă*, dramatizare de Radu Macrinici, pentru care a luat premiul de debut la Festivalul Atelier de la Sfântu-Gheorghe.

Au urmat apoi, la Teatrul din Turn, Sighișoara, *Plugarul și moartea* de Johann von Tepl, pentru Festivalul de artă medievală, și un spectacol *Commedia dell'Arte* după Andrea Perrucci, experiențe interesante prin exersarea și explorarea codurilor scenice și a spațiilor alternative.

Prezența la Timișoara în stagiunea 2000–2001 a fost fastă pentru tânăra

Marius STĂNESCU și Elvira DEATCU

Marius STĂNESCU și Elvira DEATCU

regizoare, prin colaborările cu trupa maghiară și cea română. Cu *Evanghelia după Toma* de Radu Macrinici, pusă în scenă la Teatrul „Csiky Gergely", puterea de materializare scenică a gândului a câștigat un plus de personalitate, finețe, mister.

În *Ivonna, principesa Burgundiei* de Gombrowicz, piesă cu grad înalt de dificultate, regizoarea a confirmat capacitatea de a crea universuri coerente și înclinația de a aborda marile probleme ale existenței, într-o viziune unitară. În *Domnișoara Julia* de Strindberg, a investigat cu luciditate zonele tulburi ale străfundurilor umane, motivațiile obscure ale feminității. Aceeași seriozitate concentrată, lipsită de ostentație, și aceeași discreție a construcției au asigurat finalizarea spectacolelor.

Cu *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu la Teatrul Union, Anca Maria Colțeanu a pășit în zona teatrului independenților, încercând abordarea comediei.

Ceea ce pare s-o detașeze pe tânăra regizoare de generația ei (cel puțin până acum) este refuzul esteticii urâtului, deviației, trivialului, încrederea în virtuțile revelatoare ale frumosului. E vorba mai cu seamă de opțiunile dramaturgice și de proiecția în imagini și metafore scenice, care îndulcesc cruditatea situațiilor sau a limbajului din text, modificând uneori esențial sensul (ca în *Evanghelia după Toma).*

Poate mai mult decât celelalte spectacole, reprezentativ pentru Anca Maria Colțeanu este *Alchimistul*, dramatizare de Radu Macrinici după celebra carte a lui Paulo Coelho (traducere: Micaela Ghițescu). Se împletesc în această montare înclinația pentru temele majore ale omului, formula parabolică, traseul inițiatic și o anume dispoziție a rostirii de sine. Există o comuniune subtilă între *Santiago*, băiatul pornit în lume să-și împlinească ființa, tânăra regizoare și Marius Stănescu, interpretul rolului titular.

Aceeași fragilitate dispusă să înfrunte existența cu orice risc, căutând în fiecare încercare un sens, un imbold, un rost,

încrezătoare în visul său și aspirând spre totalitatea răspunsurilor.

Farmecul spectacolului rezultă tocmai din onestitatea firească a căutării. Înfruntând un text solicitant chiar la lectură, prin necontenita semnalare a unor încifrări oculte, sub aparenta directețe a întâmplărilor, regizoarea se păstrează cu simplitate și smerenie în condiția căutătorului, fără teribilisme sau simulacre, mereu disponibilă să descopere, dar și să-și reajusteze intuițiile, pentru a prinde înțelesul lor.

Alchimistul e un spectacol al afinităților și al comunicării, echipa care l-a realizat urmând ea însăși un itinerar inițiatic, iscodind în comun semnificațiile ascunse, acceptând anevoioasa cale a căutării și condiția provizorie, aburoasă, vibratilă a adevărurilor mereu descoperite, mereu îmbogățite, pe măsura instituirii și derulării spectacolului. Scenariul, provocator și descumpănitor prin densitatea neobișnuită a nivelurilor de semnificație și prin suspiciunea că, dincolo de vraja aparentei accesibilități, există o infinitate de sensuri și codificări dintr-o lume necunoscută, e departe de a se bizui pe structura unui conflict clasic constituit sau pe o intrigă aristoteliană. Dimpotrivă, el are cursivitatea – și legitimitatea! – dramaturgiei extra-europene, mai cu seamă asiatice, aducând, și prin subiect, cu acele romane și epopei ale vechiului teatru indian, în care eroul, după lungi peregrinări, dobândește o profundă cunoaștere a lumii. Precedente există și în teatrul european, prin simboliști, expresioniști (piesa „cu stații", parabolele existenței) sau suprarealiști, dar atmosfera exotică – acțiunea se petrece în Spania și în Africa Arabă – îi dă un anume parfum, aducând cu *O mie și una de nopți*, în care predomină teatralitatea întemeiată pe pilde, imagine, atmosferă, simbol, pe rostirea incantatorie și obiecte-emblemă.

Minunata scenografie a lui Dragoș Buhagiar, care semnează decorul, costumele și *light-design*-ul, fixează plastic cheia fantast-pilduitoare a drumului inițiatic, în care sfera, runa, templul capătă o semnificație magică, pigmentată de înfiorări și de umor și deopotrivă o ingenioasă polifuncționalitate teatrală. Mica scenă turnantă, cu piatra sacră în mijloc (care poate fi și la Mecca, și megalit, și altar, și piatră filosofală, și catarg etc.), dintr-o parte a scenei, e când corabie, când pavilion, când caravană, conținând și locul și mersul, aspirația spre țintă. Dispunerea transversală a spațiului de joc, perfect proporționat, având de o parte și de alta gradenele pentru public, are la capătul opus templul, locul sacru și „poarta spre dincolo", unde va fi absorbit în final eroul, transformat în vânt.

Costumele și accesoriile (cristalele, cămilele, cărțile) au aceeași disponibilitate ludică, în care pitorescul izvorăște din nesecata imaginație plastică a tânărului artist, lăsând să se întrevadă arabescurile lucrăturii de Cordoba, fascinația poveștii, miracolul. Costumul țigăncii *joacă* alături de purtătoarea lui, Adriana Trandafir, de neuitat cu fulgerătoarea și intensa ei ivire: o capodoperă din piele mătăsoasă, moale, viu colorată. Întreaga apariție a eroinei cu aura ei insolită e o prezență scenică plină de aromele iuți și amenințătoare ale căii mantice, întrupată de temperamentul vulcanic al actriței.

Actorii descoperă cu bucurie lumea senină a utopiei și evoluează cu prospețime cuceritoare. Cei trei derviși, în dansul cu care debutează spectacolul, stabilesc diapazonul fantast ce captivează în credință și în alchimia căutării (mișcare scenică: Gabriel Pintilei). Lui Ioan Batinaș și Gabriel Pintilei le revine rolul întruchipării încercărilor, primejdiilor, războiului între clanuri, sugestiv figurate prin mimă și dans.

Marius Stănescu, actor cu date foarte aparte, are candoarea și vibrația marilor temerari. *Santiago*, băiatul care lasă teologia și un trai rânduit, asumându-și lucid riscul înfruntării necunoscutului pentru a-și împlini legenda personală, trăiește prin inteligența vibrantă a interpretării, prin simplitatea cu care se dăruiește textului, însuflețindu-l. O adevărată febră a aspirației își găsește astfel chipul adevărat, dând consistență dorului de a înțelege și a cunoaște.

Într-o formă cu totul nouă, Sebastian Papaiani, *Melchisedec*, regele Salemului, realizează un rol cărnos, plin de poezie și

nostalgia marilor repere. Cu totul memorabil, el pare să dețină știința de a deschide percepția lucrurilor ascunse și de a fi ghidul spiritual, de adâncă înțelepciune, apărut mai apoi sub toate chipurile.

Pe altă coordonată, Constantin Cojocaru, *Alchimistul*, are exaltarea stranie a ființelor fabuloase, care cunosc secretul pietrei filosofale și al elixirului vieții. El înțelege să transmită energetic elanul marilor idealuri, contaminând cu ardența neobositei deveniri.

Vijelioasă e apariția scenică a lui Mircea Constantinescu (*Conducătorul caravanei*), care cunoaște tainele deșertului, deslușindu-le semnele, actorul agrementând cu umor acest personaj enigmatic. *Englezul* lui Pavel Bartoș reface burlesc (costumul și accesoriile au o picantă funcție de caracterizare) dublul trăsnit al visătorului, ca erou tradițional, emoționant și ridicol, al romanului de aventuri.

Elvira Deatcu, în *Fatima*, atât prima iubire, cât și *marea* iubire a eroului, reprezintă prin aparițiile ei recurente, foșnitoare, cu clinchet, înfiorarea, ispita, idealul și, poate, primejdiile feminității.

Laurențiu Lazăr (*Vânzătorul de cristaluri*) și Mugur Arvunescu (*Tatăl*) completează această lume colorată și vie prin ipostazele omului obișnuit, care preferă certitudinile existenței comune, mângâindu-se cu visul sau consolându-se cu sentimentul ratării.

Alchimistul este un spectacol al armoniei, bucuriei și speranței, de la care spectatorul pleacă îmbogățit cu o muzică interioară, pe care o uitase, o parabolă senină, mântuitoare, despre știința de a trăi.

Teatrul Odeon – Alchimistul **de Radu Macrinici după romanul omonim de Paulo Coelho. Traducerea: Micaela Ghițescu. Regia: Anca Maria Colțeanu. Decor, costume și *light design*: Dragoș Buhagiar. Muzica: Raluca Ioan. Mișcarea scenică: Gabriel Pintilei. Cu: Marius Stănescu, Constantin Cojocaru, Sebastian Papaiani, Adriana Trandafir, Elvira Deatcu, Laurențiu Lazăr, Mugur Arvunescu, Mircea Constantinescu, Pavel Bartoș, Ioan Batinaș, Gabriel Pintilei. Data premierei: 7 aprilie 2002.**

În centru: Mircea CONSTANTINESCU

Un spectacol bonom

Biroul informații eterne de Mircea Radu Iacoban, pus în scenă de Mihai Manolescu la Teatrul Național din București, Sala Atelier, este un spectacol aparținând realismului cinematografic, una dintre acele „felii de viață", cu tâlcul la vedere, care caută, în destinele comune, semnele conservării și perpetuării calităților umane profunde: demnitate, moralitate, fidelitate, adevăr, eroism cotidian, dăruire, sensibilitate. O rectitudine lipsită de concesii, ieșind mereu învingătoare din încercări și tentații. Un asemenea discurs, devotat în mod tranșant apărării valorilor tradiționale, poate părea desuet în condițiile postmodernismului atât de tolerant cu orice tip de afirmări, găsindu-și resursele și justificarea tocmai în descentrarea și pulverizarea reperelor, în recuperarea fără nuanțe și alegeri a excepțiilor, marginalității, diferențelor. Dar spectacolul generează, tocmai de aceea, o binevenită reîntoarcere la modele, o stare de confort, de purificare, într-o lume condamnată la confuzie și derută.

Sistemul pozitiv al spectacolului provine din subiectul lipsit de pretenții, angajând spectatorii la o relație directă și limpede, cu universul „oglindit", în care se poate recunoaște și „îmbăia" fără scindări, contradicții interioare, repulsie, eforturi, pe urmele unor bătrâne certitudini, intrate în umbră, dar atât de necesare, uneori.

Acțiunea se petrece într-o gară, spațiu al popasurilor, întâlnirilor, încrucișărilor, nu lipsit de o anume poezie a romantismului minor – predilect pentru Mircea Radu Iacoban, fiu de ceferist care a copilărit printre vagoane. Gara este pentru el un univers în perpetuă schimbare, în ale cărui configurări caleidoscopice, neîncetat altele, poți sesiza fețele oamenilor și poți iscodi adevărurile lor tainice. În gară poți visa și vedea depărtările, poți accede brusc în sufletele altora, mai dispus tu însuți la sociabilitate, curiozitate, joc al ipotezelor și închipuirii.

Reușita spectacolului ține în mod esențial de regie care a convertit virtualitățile dramatice, *vocile* piesei (aproape o monodramă) în prezențe omenești consistente, rupte din viață, și locul de joc, ghișeul, într-un spațiu material, un birou de bagaje (scenografia Doru Zamfir), în care eroina, „depozitată" ea însăși, înțărcuită, consemnată la datorie, orice s-ar întâmpla, e nevoită să alerge întruna, să se zbată, să se apere, solicitată de călători, de îndatoririle meseriei și inoportunată de neaveniți. Un spațiu transparent, deschis, din care se vede peronul și orașul, locuința protagonistei. Întâmplările, doar sugerate telefonic în piesă, devin secvențe de viață, pe care zumzetul și forfota gării le delimitează ritmic, prin sosirea trenurilor (marcată de figurație). Decupajul exact, semnificativ, cadențat, încărcat de semnificații prin fiecare detaliu, în relație intimă cu spectatorul, pe care-l provoacă să-și exerseze înclinația spre jocul ipotezelor, dă corporalitate caracterială tuturor eroilor – o galerie șuie de trecători invariabil prezenți în fața ghișeelor. Se construiește pe nesimțite un arierplan de echivocuri, care induc povestirii un sens secund, simbolic. Mihai Manolescu a desenat o serie de portrete foarte abil administrate și puse în pagină într-un flux spectacular, în care acțiunea susținută de interes a marcat continuu datele unor biografii și ale unor tipologii, deschise fără pretenții spre zona general-umană. Perfect ascuns îndărătul interpreților săi, i-a dirijat cu autoritate, discernământ, umor, simț al contrastelor, într-o sintaxă ghidată de acuratețe și profesionism.

În *Lena*, protagonista acestei succinte și vii schițe dramatice (spectacolul durează ceva mai mult de o oră), asaltată peste puteri, de-a valma, de griji, necazuri, răspunderi și admiratori, pe cât de insistenți, pe atât de pragmatici, Maria Teslaru a făcut dovada unui talent autentic, cu simțul firescului și al nuanței. Necontenit prezentă scenic, în direct contact cu partenerii și foarte aproape de public, s-a priceput să-l implice în iluzie, să-i dea sentimentul că este el însuși în sala de așteptare și urmărește, nevăzut, zbaterile eroinei. Să-l facă să palpite

pentru incidentele la care e supusă, să fie mișcat de necazurile și dezamăgirile ei, să se indigneze de abuzurile cărora le e victimă. Să răsufle ușurat, în final, că, totuși, lucrurile nu stau atât de rău. Să se convingă de faptul că prototipul Penelopei rămâne totuși garanția vieții, camuflat în cele mai banale și neînsemnate roluri, așteptându-și statornic vaporeanul rătăcitor. Categoric această actriță de reală forță este folosită prea puțin în raport cu generoasa ei înzestrare scenică și cinematografică.

O apariție insolită a fost Ovidiu Moldovan în rolul șefului libidinos, șantajându-și subordonata în fel și chip, fără a avea însă curajul să meargă până la capătul neomeniei, convins că până la urmă va reuși să învingă cerbicia victimei sale prin permanenta hărțuire.

Fiecare dintre actori a realizat câte un tip uman plauzibil, interpretat cu îndemânare și umor: Emil Mureșan (*Omul care așteaptă* sosirea soacrei, tocmai bine în întârziere, pentru a-și îndulci răgazul cu alcool), Lucian Nuță *(Claudiu,* adoratorul neobosit, insistând fără măsură, până când rezistența femeii și gelozia scot din el accente nu tocmai cavalerești), Mircea Cojan (*Omul inimos*), Traian Zecheru (*Omul cu bagaje*). În rolul ambiguu al unui escroc capabil de trucuri, dar și de observații delicate, Răzvan Popa (*Omul cu pastile*) a adus ceva din poezia boemului generos, cu o bună intuiție a situațiilor, dispus să fructifice toate prilejurile de a păcăli lumea, dar în stare și să aprindă speranțe sau să împartă consolări, fascinând pentru o clipă eroina. Brândușa Mircea în *Irina*, fiica protagonistei, a avut aplombul și îndrăzneala vârstei și tertipurile, până la urmă demascate, cu care și-a neliniștit mama. Ca și Cătălin Stanciu (*Jack*), prietenul ei din piesă.

Un spectacol cald, bonom, bine gestionat, în care în puterea nopții se intersectează trenurile, planurile, destinele, fără a produce dezastre, dar și fără reale reparații. Un exercițiu senin al resemnării și al rezistenței pe loc, fără alte ambiții decât legile omeniei. Ceea ce nu e puțin.

Maria TESLARU

Foto: Mihai Cratofil

Irina IONESCU

Simple descrieri

Chipul plâns și nejucat al dramaturgiei românești contemporane are motive să-și mai șteargă o lacrimă. Naționalul bucureștean și-a îndreptat atenția, eforturile organizatorice și o mică parte din fonduri asupra dramaturgiei lui Mircea Radu Iacoban. La ce bun, e greu de spus însă.

Textul ales – *Biroul informații eterne* – surprinde o zi din viața unei vajnice tovarășe/doamne (n-am înțeles exact, personajul circulă oricum, fără nici un fel de interdicție, în ambele sensuri), angajată a (SN)CFR, funcționară model, mamă iubitoare (și în același timp cea mai bună prietenă a fiicei sale), soție credincioasă și foarte răbdătoare (soțul, marinar fiind, se află mai mult sechestrat în diverse porturi de peste oceane pentru datoriile companiei), gospodină atentă la economiile casei și, nu în ultimul rând, prezență încântătoare, adevărată ispită pentru călători, aventurieri, dar mai ales, pentru șefu'. Acțiune practic nu există, deși prin scenă se perindă tot timpul persoane grăbite să nu piardă... trenul. Abundă, în schimb, elementele menite să descrie caracteristicele cadrului, personajelor și stărilor acestora: gară de provincie, tură de noapte, trenuri cu zeci de minute întârziere, copii pierduți, hoți de buzunare, aurolaci, bagaje peste bagaje, hărțuieli sexuale, telefoane, „tocuri înalte... în pragul unei crize de nervi" (aproape ca-n Almodóvar), flori, primul tango, anunțuri și multă curățenie (morală, în primul rând). Apoi, o nouă zi, în mod sigur la fel și totuși... cu alți călători, dar din ce în ce mai puțini spectatori.

Ușoare metafore și un subțire, dar veritabil fior tragic generat la un moment dat la aflarea veștii unei posibile catastrofe (naufragiu) de vocile încărcate de emoție și de ochii înlăcrimați ai celor două protagoniste: Maria Teslaru și Brândușa Mircea. Alături de ele, mai merită remarcat și Ovidiu Moldovan pentru credibilitatea personajului, chiar și antipatic, pe care îl interpretează într-o piesă profund moralizatoare.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" – Biroul informații eterne **de Mircea Radu Iacoban. Regia: Mihai Manolescu. Scenografia: Doru Zanfir. Ilustrația muzicală: Nicolae Basov. Distribuția: Maria Teslaru, Brândușa Mircea, Ovidiu Moldovan, Răzvan Popa, Lucian Nuță, Emil Mureșan, Mircea Cojan, Cătălin Stanciu, Traian Zecheru. Data premierei: 18 aprilie 2002.**

Maria TESLARU

Foto: Mihai Cratofil

Nicolae PRELIPCEANU

„Roberto Zucco" în sală renovată la „Bulandra"

După, vorba aceea, „lupte seculare", iată că a ieşit, la Bulandra, şi premiera cu „Roberto Zucco", în regia lui Benjamin Walther, spectacol anunţat de mult timp, încă înainte de destituirea intempestivă a lui Ştefan Iordănescu de la direcţia acestui teatru. Spectacolul cu piesa lui Bernard-Marie Koltès este o coproducţie cu Uniunea Teatrelor Europene, din care Bulandra face parte.

Spectatorii de la premieră au fost, desigur, izbiţi în mod plăcut (cum „ghâghilau" urechile lui Marius Chicoş Rostogan unele sunete, muzicale) de noua înfăţişare a foaierelor, a sălii şi a scenei, totul renovat, restaurat, sclipitor, poate în culori puţin prea tari, dar ce mai contează. Cum sala de la Izvor era una dintre cele mai prăfuite, cu fotolii neretapisate de zeci de ani, impresia e una tonică. De n-ar fi rămas reziduul schimbării capricioase a directorului, totul ar fi părut perfect, chiar şi scaunele, mobile, de sală de şedinţe, în aşteptarea fotoliilor.

Pe mine unul, spectacolul cu *Roberto Zucco* nu m-a entuziasmat. Nici piesa nu mi s-a părut o victorie a dramaturgiei, cu ocolurile pe care le face prin diverse medii, adunându-le, silnic parcă, în ghearele personajului principal. Cazul real al ucigaşului cu sânge rece al părinţilor săi şi, în general, al oricui îi apare în faţă când „i s-a pus pata" nu ştiu dacă era unul atât de semnificativ încât să treacă pe scenă. Poate că era. Cazul lui Roberto Zucco (cel real) este unul de domeniul psihiatriei şi, cu toată înfrumuseţarea sa, cu fata care se prostituează, numai să ajungă în preajma sa, iubindu-l, pare neconvingător şi, credeţi-mă, nu din cauza actorilor şi poate nici de aceea a regizorului.

Cristian Iacob, după *Popcorn*-ul de la Mic, se vede în cam aceeaşi postură şi se descurcă, ceva mai nuanţat, parcă, aici, de minune. Remarcabilă Tora Vasilescu, în rolul doamnei coapte, care ştie ce e viaţa şi care nu se mai sperie de nimeni şi de nimic, nici chiar de pistolul tânărului său agresor. Vlad Zamfirescu are şi el o izbucnire foarte bine susţinută, când îl rupe în bătaie pe *Zucco,* fără să ştie ce l-ar putea aştepta dacă acesta n-ar fi complet interzis de agresiunea sa. Fetele, să mă ierte, fie că e vorba de prostituată, fie de cea bătrână, fie de fecioara ce abia aşteaptă să intre la bordel, mi s-au părut cam şterse. Păcat că doi actori ca Mihai Bisericanu şi Radu Amzulescu nu au avut mare lucru de făcut, ar fi ştiut ce să ne arate. Au făcut-o şi aşa, dar pentru prea puţin timp. Ion Pavlescu, Mirela Gorea, Vlad Oancea, Andrei Aradits şi ceilalţi şi-au făcut datoria onorabil, într-un spectacol unde nu mi s-a părut a fi excelat nici scenografa, autoare şi a costumelor, Ann Heine. Poate, în timp, spectacolul să prindă viaţă; la premieră, în ciuda scenelor „de luptă", dirijate de cunoscutul Szobi Csech, spectacolul a cam atârnat de un fir de aţă să cadă în plictiseală.

Teatrul L.S.Bulandra – Roberto Zucco **de Bernard-Marie Koltès. Traducerea: Ozana Oancea, Mary Ciochircă. Adaptarea: Anja Nioduschewski, Benjamin Walther. Regia: Benjamin Walther. Scenografia: Ann Heine. Light design: Florin Ţolaş. Scenele de luptă: Szobi Csech. Data premierei: iunie 2002.**

Ion CAZABAN

La beauté du Diable

Dacă în urmă cu câteva stagiuni se constatau inițiative de recuperare scenică a dramaturgiei expresioniste (Strindberg, Wedekind, Sorge, Witkiewicz, L. Blaga, Borchert), iată, acum, pare că se conturează ceva similar în direcția suprarealismului. Ne gândim la montările lui Alexandru Tocilescu *(Poate Eleonora* de Gellu Naum) și Horațiu Mihaiu *(Un câine andaluz,* după filmul lui Buñuel), nu omitem nici spectacolul de poezie interpretat de Radu Duda *(Inventatorul iubirii* de Gherasim Luca, la Bruxelles). Cunoscând și alte câteva texte teatrale scrise de suprarealiștii români, presupunem că, odată citite de regizorii noștri, ele vor ajunge pe scenă. Prin anii '40, Gherasim Luca (înainte de a scrie, în Franța, extraordinarul său intraductibil *Théâtre de bouche),* Paul Păun, Virgil Teodorescu și Trost au conceput texte imposibil de reprezentat pe atunci, pentru că ar fi indignat publicul până la reacție violentă.

Mai puțin virulente sunt cele două tablouri publicate de Gellu Naum, sub titlul *Exact același timp,* în volumul *Teribilul interzis* (1945). Față de celelalte piese ale autorului, aceste tablouri par mai curând un crâmpei dramatic, ceea ce nu le scade însă elocvența semnificațiilor. Reprezentarea lor se dovedește o restituire interesantă, aspectul de schiță transparent polemică ajutându-ne să distingem o structură și intenții determinate programatic. Cele spuse de Ion Pop și Simona Popescu în articolele lor din caietul-program al premierei de la Naționalul clujean, deși din perspective diferite, sunt, în fond, complementare. Ion Pop remarcă substanța suprarealistă a textului, onirismul, „pulsiunile lăuntrice ivite din obscuritățile tensionate ale eului profund", fără a eluda tratarea parodică a personajelor. Având ca argument declarațiile scriitorului, Simona Popescu consideră textul o consecință a atitudinii sale explicite față de artificialitatea convențiilor și falsitatea situațiilor teatrale. Este o „glumă" – ni se spune – dar una provocată de acele spectacole care ratează, din frivolitate, ceea ce pentru suprarealiști era sublim și revelator în iubire, în moarte.

Primul tablou este o parodie sarcastică, evidentă în schimbul de replici dintre frumoasa *Cécile* și îndrăgostitul *Robert,* împins de ea la sinucidere. Câteva figuri ușor caricaturale *(Domnul distins, Domnul Rudolf* ce-și caută cățelul, *Guvernanta)* le întrerup dialogul, apărând și dispărând pe ușa sau pe fereastra dormitorului lor. Un personaj reliefat prin dorințele morbide este *Fetița,* fascinată de moarte, avidă de sângele sinucigașului. În tabloul următor, *Cécile* devine *Rafael Lanzio,* pictorul, și o vizitează la castel pe *Luiza,* femeia chinuită de dragoste neîmpărtășită pentru dispărutul Robert. Va muri și ea, spre bucuria *Fetiței,* primind cadou încă un cadavru... O schemă de subiect ce arată – menționa Ion Pop – gustul livresc pentru romanul „gotic" și „de senzație". Dincolo de ea, personajele sunt însă esențiale.

Sesizându-le vigoarea malefică și sensul parodic al textului, regizorul Mihai Măniuțiu pune versiunea sa scenică sub semnul hotărâtor al Diavolului. Ne anunță, din stradă, afișul în care pe fruntea lui Marian Râlea se desenează știutele cornițe. Înainte de a fi *Cécile* sau *Rafael,* actorul iese la rampă, din cortina albastră, se apără de lumină și își răsucește cornițele, gest revenind ca un tic pe parcursul spectacolului. După ce cu o mișcare a mâinii își va preface expresia feței, va intra în acțiune, într-un decor ce combină fundalul pictat (copaci fără frunze, pământ negru, cer azuriu) și elementele de interior – o cadă, un paravan – așezate straniu, incitant pe scena acoperită cu pietriș albastru. Spectacolul se deschide cu o defilare a personajelor (unul în plus față de piesă: *Femeia nebună)* în pas alert, dansant. Ele vor fi manipulate de *Diavolul* ce-și bagă coada în toate, de la mistere metafizice,

drame pre și postromantice, cu eroi grotești, infernali, până la deriziuni suprarealiste. De astă dată „obscuritățile tensionsate" sunt puse pe seama *Diavolului,* iar viziunea suprarealistă va accepta – în derâdere – supranaturalul. Opțiunea ar avea o justificare într-una dintre expresiile lui *Rafael:* „Pentru numele iadului", dar și în tot ce face cu o satisfacție și nepăsare diabolică. Interpretat în stilul parodic al întregului spectacol, *Diavolul* lui Râlea se manifestă ciudat, ridicol, deseori alunecă pe pietrișul scrâșnitor, arătând o lipsă explicabilă de echilibru la suprafața pământului, cu căderi comice de film mut.

Regizorul procedează prin supralicitarea travestiului și inversarea lui. În piesă, actrița ce o joacă pe *Cécile* se va deghiza în pictorul *Rafael.* În spectacol, Marian Râlea – *Diavolul* își fixează patru sâni*. O supratravestire pe măsura puterilor sale, dar va reveni la condiția masculină în tabloul următor. *Robert,* în schimb, este jucat de Elena Ivanca, machiajul amintind uimitor de comicul Max Linder (care și el s-a sinucis tânăr). Aceeași actriță va fi *Luiza,* tânjind după *Robert* ca după un suflet-frate, cu care se va uni abia în moarte.

Este posibil ca soluția scenografică a tabloului secund să fi fost sugerată de *Luiza,* aprinsă de amor, în continuă agitație patetică. Decorul poate proveni din imaginația ei fierbinte, din acel peisaj mental, parcul, întrezărit pe când se afla – la comanda *Diavolului* – cu capul introdus în sertarul unui dulap. Spațiul indicat de autor, biblioteca din castelul *Luizei,* se modifică. După o cortină fotografică se descoperă o grădină profundă, cu copaci înverziți și zeci de păsări cântătoare, dar presărată cu mobilier util pentru a accentua un anume comic al acțiunilor. Totul este de un mirific artificial – pe cât de mirific, pe atât de artificial. Se aud, contrapunctic, ciripituri prelungi și zgomotul surd al pietrișului. În această ambianță vor muri, temporar, *Luiza* (înghițind un gândac otrăvit) și aproape toate celelalte personaje, împușcându-se unul pe altul. Moarte temporară, pentru că, la un semn, se vor ridica și vor participa la un final al cărui înțeles ne-a rămas neclar.

Cu parodia și umorul său negru, spectacolul cuprinde incidentele intrigii, personajele, erotismul lor belle-epoque, stereotipurile livrești și clișeele de interpretare melodramatică – într-o armonie cvasicoregrafică și într-o scenografie fascinantă, de teatru-imagine. În acest spectacol, iluzia calofilă ascunde, ca o capcană, vidul de viață (supra)reală. Imaginea are o vrajă calofilă deliberată, este un *trompe l'oeil* vădit artificial, cu atât mai mult când își sporește senzorial aparențele. Scrâșnetul pietrișului, dârele produse de contactul cu personajele, urmele albastre rămase pe hainele lor – intră, de fapt, în jocul simulării. Între vidul de viață profundă, autentică semnalat de poetul dramaturg – și acest *troupe l'oeil* scenografic este o corelație semnificativă perfectă.

În *Teribilul interzis,* Gellu Naum refuza „separația visului de realitate, a vieții de moarte, a iubirii de ură, a frumosului de urât!". Să adăugăm, în același spirit suprarealist: teatrul să nu fie separat de poezie, poezia de sarcasm, sarcasmul de disperare...

Teatrul Național Cluj-Napoca – Exact în același timp **de Gellu Naum. Versiunea scenică de Mihai Măniuțiu. Regia artistică: Mihai Măniuțiu. Scenografia: Cristian Rusu, Mihai Măniuțiu. Dansuri: Vava Ștefănescu. Ilustrația muzicală: Mihai Măniuțiu. Cu: Marian Râlea, Elena Ivanca, Ovidiu Crișan, Miriam Cuibus, Eva Crișan, Maria Munteanu, Emanuel Petran, Dan Chioreanu, Adrian Cucu. Premiera: 4 aprilie 2002.**

---

* Travestiul poate să evoce, omagiind, prima piesă „suprarealistă", *Mamelele lui Tiresias* de G. Apollinaire, care și el voia să se opună la ceea ce nu-i decât *trompe l'oeil* în comedia de moravuri.

Pe de altă paarte, „țâță" este o vocabulă vehiculată cu plăcere în avangarda noastră interbelică. Să amintim versul lui Geo Bogza: „Printre țâțe scurs/capul șarpelui hrănit cu vise" *(Răniri).* Bogza fusese poreclit „Țâță" (cuvintele fiind folosite, uneori, sinonimic) – îmi spunea Saşa Pană, arătându-mi un tablou aluziv de Victor Brauner.

După războiu, prin '45–'47, se cânta vesel pe o melodie americană: „Avea trei sâni și-o chema Luana".

Să mai notăm, regizorul Mihai Măniuțiu, ca prozator, consideră că „Bărbatul cu țâțe nu-i un mister monstruos" *(Scene intime).*

Istorie luciferică și etern omenesc

Controversat adesea de numeroșii comentatori, în special pentru concluziile sale filosofice, poemul dramatic *Tragedia omului,* scris de Imre Madách în 1859–1860, se dovedește o operă durabilă, de primă mărime, asupra căreia meditațiile și ipotezele critice n-au ostenit nici azi. Traducătorul său din țara noastră, Octavian Goga, ca și alți exegeți, îl compara cu *Faust,* pentru că „tinde spre același mister (...) se clădește pe aceeași dualitatea a binelui și a răului, a credinței și a tăgadei menite să determine lupta fără odihnă a eternului omenesc". Va fi însăși condiția unei existențe neliniștite, în continuă căutare de sens și de împlinire, începând după săvârșirea păcatului originar, o dată cu alungarea lui Adam și a Evei din Paradis. Dacă în desfășurarea celor 15 tablouri cuvintele lui *Dumnezeu* au rolul de a deschide și de a sfârși hotărâtor poemul dramatic, în schimb Lucifer este o permanentă prezență, menită să trezească și să întrețină dorința orgolioasă a *Omului.* El îi va convinge pe *Adam* și *Eva* să se atingă de pomul cunoașterii, el îi va da curajul și orgoliul lui *Adam* să afirme: „Singur eu sunt Dumnezeul meu". Tot *Lucifer* – „întruparea veșnicei tăgade" – îl va purta pe *Adam* prin „visul" istoriei viitoare, străbătând epoci și locuri: Egiptul, Atena și Roma antică, din Bizanț în Praga imperială, apoi în Parisul revoluționar, pentru a ajunge în secolul XIX al autorului, la Londra sau în falansterul lui Fourier. Este o călătorie printr-un Timp unic și cuprinzător, după cum susține *Lucifer:* „Nu vremea trece: noi călătorim" – ceea ce stabilește compoziția dramatică (și ulterior reprezentările scenice văzute). Este un vis ce poate cuprinde alt vis, când lui Adam îi apare (confundându-se cu el) savantul Kepler, care la rândul său visează, încrezător în schimbare, Revoluția franceză. Dar cu fiecare etapă istorică se accentuează deliberat deformarea caricaturală a omului. Așa cum se constată în amăgitorul bâlci al deșertăciunilor, ca final dureros inevitabil, din tabloul londonez sau în falansterul dezumanizării forțate de utopiile savante.

Animat de dorința cunoașterii și nemulțumit de cele aflate, *Adam* va fi mereu atras de altceva, gata să înceapă altceva. Speranța zadarnică îl duce însă până la urmă „în haos" și în ținutul (alegoric) al frigului nimicitor. Tablourile „visului" aleg, evident, doar criza și deznodământul funest, iminenta prăbușire a eroului sau implacabila decădere a societății umane. *Adam* și *Eva* sunt introduși într-o viziune luciferică a Istoriei care urmărește, desigur, să surpe credința și să compromită măreția creației divine. Dar *Adam* nu poate privi „tragedia" drept o „comedie", cum îl sfătuise *Lucifer,* ci caută un răspuns pe măsura celor cunoscute de el: „Ce prețuiește viața fără luptă / fără iubire? / Înghețăm..." După ce a încălcat interdicția divină, Adam nesocotește și demonstrațiile istorice ale lui *Lucifer.* El are propriul său cuget, ce va fi consfințit de *Dumnezeu* pentru totdeauna, ca un destin.

Montările recente ale *Tragediei omului* (ca și cele anterioare de pe scenele de limbă maghiară din Cluj, Târgu Mureș, Oradea) se susțin pe teatralitatea de substanță a textului, determinată de proteismul unei istorii onirice. În „visul" dat de Lucifer, Adam este protagonistul unor schimbări și situații în Timp și dincolo de Timp, totodată judecătorul lor.

Spectacolul regizat de Arkosi Arpád la Sf. Gheorghe respectă cursivitatea poemului, îi verifică rezonanța ideatică și emoțională printr-o relație directă, stabilită de la început cu publicul. Confruntarea inițială dintre atotputernicul *Dumnezeu* – în veșmânt imaculat, luminos – și tânărul *Lucifer* – bust gol, musculos, pantaloni negri, fular roșu aprins – are loc în foaier, în mijlocul spectatorilor. Corul în alb, îngerașii figurați de copii dau o voită impresie „retro". Doi arhangheli vor însoți publicul în sală. La rampă, Adam și Eva stau sprijiniți spate-n spate, ca o singură ființă bisexuală. Lucifer îi va separa și tot el, cu trupul său, îi va suda altfel, într-o poziție erotică. Apoi, cu o bătaie de gong, va declanșa „visul": spectacolul unei Istorii sumbre ca un coșmar... Dar imaginea scenică nu va fi tratată oniric. O amplă distribuție asigură o interpretare foarte precisă, de la rolurile principale la cele episodice. Contează individualizarea exactă, concisă în dinamica fiecărui tablou. O individualizare ce va accentua *exit*- ul emoționant al personajelor din tabloul londonez și va fi pusă în evidență, prin contrast, de dansul tragicomic al fărpturilor robotizate în falanster. Spectacolul are o anume solemnitate în semantica limpede a mișcărilor, în urcările și coborârile – uneori, insuficient tensionate – pe cele zece scări ce alcătuiesc decorul. O scenografie structurată geometric, care contrastează semnificativ cu sugestivitatea realistă a interpretării.

VIOLA Gábor în rolul lui *Adam*

Foto: Bartha László

Printre semnele folosite intensiv, ușor descifrabile, trapa de la rampă (pe locul unde *Adam* și *Eva* se aflaseră în Paradis) va indica scufundarea în moarte. Împrejurul ei, o plajă de nisip adună treptat rămășițe emblematice pentru fiecare tablou (vizibil și în cealaltă montare, de la Tg. Mureș, nisipul se va scurge de sus, ca dintr-o clepsidră spartă).

Cu brațele larg desfăcute, *Adam* se va adresa publicului, ca într-o imagine antropocentrică, renascentistă, a eliberării și a dorinței de cunoaștere atotcuprinzătoare. Tot davincian ar fi și zâmbetul misterios (giocondic!) cu care *Lucifer* își însoțește gestul amenințător, dacă nu-i de subliniere a unor cuvinte ce rămân nerostite... În finalul spectacolului se repetă – până la un punct, cu diferențe elocvente – începutul. Dar de astă dată nu va mai fi vis.

La Tg. Mureș, regizoarea Anca Bradu n-a pornit nici de la imaginarul paradisiac, nici de la visul Istoriei, provocat de *Lucifer*. În deschidere, spectacolul propune, ca un moto, imaginile Revoluției franceze: nobilii cad seceraţi ca niște păpuși răsturnate, un *Lucifer* cu rubașcă și pistol (venind parcă din altă revoluție) se desprinde din mulțime, remarcabil ca și femeia cu un cap în mână... În prefața traducerii sale, Octavian Goga vorbea și el despre Revoluția franceză „adevărat cataclism primenind până în temelii rosturile omenirii". Ceea ce urmează pe scenă păstrează acest înțeles. Pentru viziunea și ideile sale, regizoarea consideră poemul o operă de „spirit iluminist", consecință a „celei mai violente zguduiri seismice a continentului", cum numea Goga revoluția. Nu întâmplător, Dumnezeu pare un învățat cu perucă din secolul XVIII. Tablourile introductive, din Paradis, au ajuns, pe scenă, momentele unei reprezentații date de *Omul cu marionete*. Paradigma marionetei funcționează pe parcursul spectacolului pentru a semnala, teatral și esențializat, o acută devitalizare. Și nobilii executați de Revoluție și degerații din ținutul de gheață cad ca niște fantoșe. De fapt, misiunea *Omului cu marionete* se încheie o dată cu tabloul londonez: cei sortiți morții nu coboară în trapă (ca la Sf. Gheorghe), ci vor intra, ca niște păpuși, într-o „ladă secuiască".

Regizoarea nu menține intactă cronologia piesei, nici nu se rezumă la concluziile ei. Introduce propriile „intermezzo"-uri cu citate din Noica și Cioran, care-i modifică perspectiva, apropiind-o de una a secolului nostru. De altfel, referințele peste timp sunt numeroase. Alternanță de static meditativ și dinamism exploziv, spectacolul se vrea un examen percutant, de o luciditate tăioasă. Situațiile istorice și aluziile anacronice se interferează, spre judecarea unui mod de a fi, mereu respins și regăsit în alte momente de declin și derivă. Aici se arată funcția „călătoriei" prin Timp, cu zeci de tineri și tinere, Adami și Eve, într-o perpetuă căutare a sensului existenței lor. De o deosebită importanță va fi deci expresivitatea grupului, a „corului" care amplifică fizic, gestic, dialogul sau monoloagele personajelor principale. S-a optat pentru o esențializare cvasicoregrafică, un comportament generalizat, multiplicat, având coeziunea semnificației. Actorii trebuie să treacă nu numai o probă de expresivitate omogenă, dar și de vibrație intelectuală. Pentru că interpretarea stilizată este dominată de gândul vorbit, de cuvântul gândit.

Finalul spectacolului prezintă un *Adam* atras de sinucidere, „pe culmile disperării". Ajuns acolo, conștient de zădărnicia dorințelor, va alege, totuși, lupta, eforturile fără speranță (ca „omul absurd" al lui Camus) și va respinge „nebunia oricărei adorații".

Încercând o comparație, să adăugăm, în concluzie că, pe când la Sf. Gheorghe privirea regizorală urmărea tragedia umană ca *fenomen,* la Tg. Mureș, ea se concentrează asupra *esenței...*

Teatrul „Tamasi Aron" – Sfântu Gheorghe. Tragedia omului **de Imre Madách. Regia artistică: Arkosi Arpád. Decoruri: Merétei Tamas. Costume: Bozoki Mara. Coregrafia: Könczei Arpád. Cu: Mátray László, Ferenczi Gyöngyi, Pálffy Tibor, Bocsardi Magor, B. Piroska Klara, Botka László, Bartha Boróka, Benö Kinga, D. Albu Annamaria, Darvas László, Debrecki Kálman, Dioszefi Atilla, Dósa Attila, Fazakas Misi, Gazda Zoltán, Jártó Kocsis Emöke, Kömives Mihaly, Kelemen Klara, Krizsovanszky Szidonia, László Károly, Marton Lóránd, Molnar Gizella, Nagy Kopeczky Kalman, Nagy Jozsef, Nagy Alfred, Nemes Levente, Peter Hilda, Sebestyen Melinda, Szabo Tibor, Szilágyi Otto, Veres László. Data premierei: 19 octombrie 2001.**

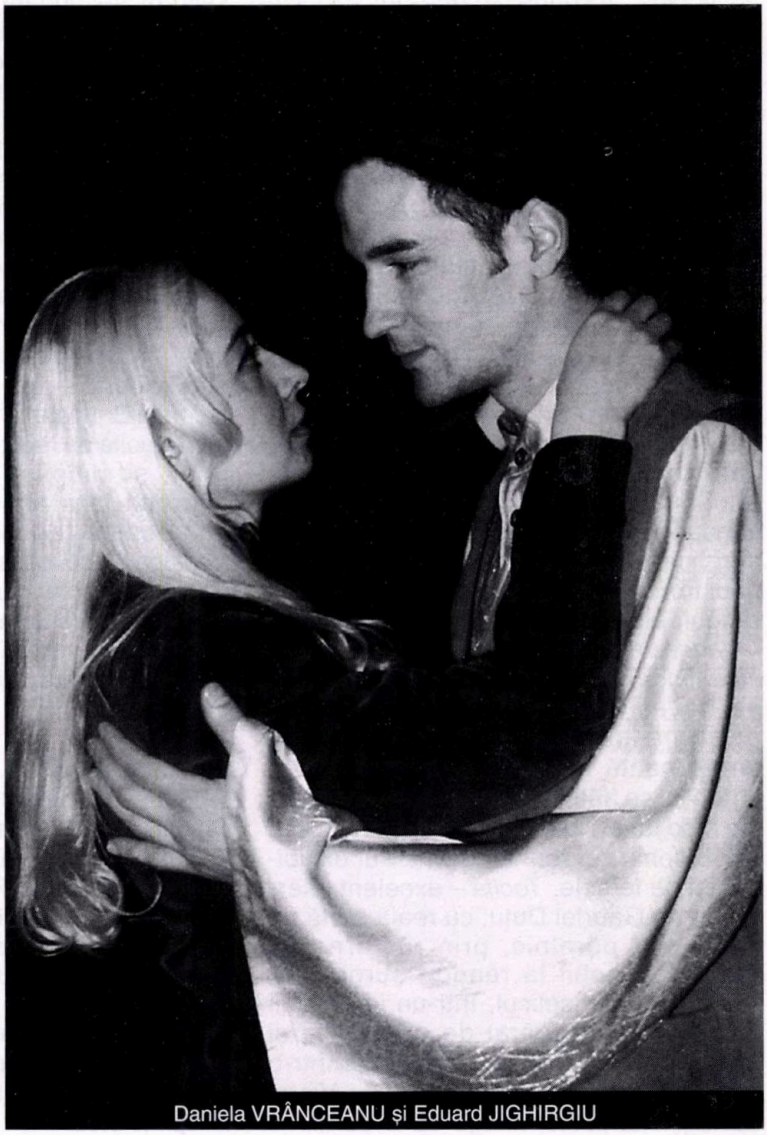
Teatrul Național, Compania „Tompa Miklós", Tg. Mureș. Tragedia omului **de Imre Madách. Regia artistică: Anca Bradu. Scenografia: Lia-Maria Vasilescu. Muzica: Iosif Hertea. Coregrafia: Mălina Andrei. Cu: Keresztes Sandor, Viola Gabor, Marton Gyöngyi, Szelyes Ferenc, B. Fülöp Erzsébet, Darabont Mikold, Domokos László, Fazakas Julia, Fülöp Beata, Henn János, Katona László, Kézdi Imola, Makra Lajos, László Csaba, Tompa Klara, Zayzon Zsol, Baricz Imre, Barta Zsuzsanne, Gal Gyula, Incze Tamara, Kicsid Gizella, Kiss Attila, Kocsis Gyula, Kolcsar Jozsef, Marton Eszter Naomi, Szász Kriszta, Ujhely Kinga, Veress Albert, Zsigmond Eva-Beáta. Data premierei: 13 noiembrie 2001.**

Constantin PARASCHIVESCU

Pădurea magică

După ce și-a dat examenul de diplomă anul trecut cu *Visul unei nopți de vară* la Bacău, tânărul regizor Răzvan Dincă revine și montează, în această stagiune, tot o comedie de Shakespeare, *Cum vă place*. E a cincea montare shakespeareană pe scena acestui teatru, unde, în afară de *Othello* (1969–1970), s-au prezentat numai comedii – *A douăsprezecea noapte* (1963–1964, regia Vlad Mugur), *Mult zgomot pentru nimic* (1973–1974), tot *Cum vă place* (1978–1979, regia Cristian Pepino) și *Visul* pomenit (2000–2001). Familiarizându-se cu colectivul și reușind să valorifice resursele latente ale interpreților în două montări moderne, regizorul își propune să continue colaborarea tot cu o piesă de Shakespeare, gând profitabil pentru ambele părți.

Spectacolul începe într-o ambianță marcat actuală, în lumea rece și impersonală a afaceriștilor corupți, unde bântuie tirania banului și sentimentele pier. Panouri de celuloid domină spațiul incolor și irespirabil, personajele, în costume moderne, schimbă replici amenințătoare într-o agitație continuă, rele prevestiri se anunță. Are loc o bătaie scurtă și crudă, la torsul gol, ca-n filme, și-n realitatea care le întrece – corespondent degradat al duelurilor de altădată – și-n



Daniela VRÂNCEANU și Eduard JIGHIRGIU

această lume brutală un singur hohot de râs, nesperat și parcă imposibil, stârnit de travestiul parodic al lui *Tocilă,* în fustă și ciorapi de damă pe care și-i întinde cu sfidătoare voluptate pe picior. Primul semn al unei contestări lucide și ferme a acestei lumi bolnave care anihilează identitățile. Al mascaradei din cetatea invidiei și a urii, la urma urmei, pentru că travestiul e la rândul lui o mascaradă, o îndoită semnificație, fizică și spirituală (Jan Kott).

„Sublim nebun! / Tărcatul tău veșmânt întors pe dos / E singurul veșmânt cuviincios", îi spune *Jacques* lui *Tocilă* în pădurea Ardenilor, apoi. Pădure de vis pentru personajele piesei, care găsesc aici libertatea simplă a naturii, de feerică spectaculozitate pentru noi prin lucirea aproape fantastică a unor becuri suspendate, pe fundalul vișinei putrede al unor draperii (scenografia: Cris Ciobanu). În mijloc, un simbol magic, arborele vieții (sau al sufletului, cum îl numea cineva), cu un triunghi de care sunt agățate diverse semne cabalistice. Lumea de vis e și lumea magiei și cred că atât ar fi fost de ajuns pentru sugestie, fără cele patru dreptunghiuri plasate ca niște tăvi paralele pe care ninge, plouă, bate soarele și ruginesc frunzele, ca în anotimpuri, complicând jocul. Aici, în lumea libertății, își găsesc refugiul ducele surghiunit și credincioșii săi, în preajma unui tron de purpură care le semnalează rangul, aici țăcăne la o mașină de scris *Orlando* declarațiile lui de dragoste pentru *Rosalinda,* aici se refugiază iubita care se travestește în bărbat, însoțită de prietena sa *Celia.* Aici se înfiripă emoționantă poezia, prinde duh hazul autentic, se aud nuanțele cele mai limpezi ale meditației filosofice adânci. Strălucesc aici bufonii, cel real în veșmântul exhibiționist de femeie, *Tocilă* – excelent interpretat de Gabriel Duțu, cu reală poftă de joc –, cel părelnic, prin răsturnarea situațiilor, nobil la rându-i surghiunit, *Jacques* Melancolicul, într-un impecabil costum negru, apărat de o umbrelă și când plouă și când nu, și de lume într-o ciudată colivie de funii, ca o cușcă – Viorel Baltag. Interpretul atinge cu acest rol o culme a carierei sale prin elocință, joc concentrat, discernământ al nuanțelor, aerul grav și tulburător cu care-și exprimă gândurile, paradoxurile, aplaudat la scenă deschisă. Pe fața lui senină, de copil mare, flutură un surâs trist, glasul are rezonanțe blânde de durere.

În pădure prind treptat contur și portretele îndrăgostiților, expediate până aici, *Rosalinda* și *Orlando,* tinerii Daniela Vrânceanu și Eduard Jighirgiu reliefând mai clar însușiri de lirism și umor inspirat, cu veselă fantezie, mai cu seamă ea, savuros secundată de Florina Găzdaru – *Celia.* O ciobăniță, *Phebe,* și o tânără țărăncuță, *Audrey,* își găsesc corespondentul temperamental în jocul natural al Firuței Apetrei și Elizei Noemi Judeu, păstorul *Silvius,* înflăcărat de iubire, greoi la minte și la trup, e întruchipat de Ștefan Ionescu într-o notă marcat parodică. Se schițează mai pronunțat și figurile suitei surghiunite, distincția *Ducelui* – Florin Crăciunescu, ținuta de noblețe a lui *Amiens* – Nicolae Roșioru, spre deosebire de cele ale uzurpatorului, fugare, începând cu *Frederic* – Ion Goranda, *Charles* – Valentin Braniște, *Oliver* – Adrian Găzdaru. E linia voită de regizor, pentru contrast, dar pripit și simplist rezolvată, ca într-o figurație fără ecou. Mai sunt accente anacronice, de ordin sonor, de pildă (muzica disco, corul robilor din *Nabucco),* dar cum spectacolul crește spre o poezie emoționantă și o magie a spiritului, viu și cu o reală poftă de joc, proiectele ambițioase ale lui Răzvan Dincă sunt îndreptățite.

Teatrul BACOVIA, Bacău: Cum vă place **de William Shakespeare. Traducerea: Virgil Teodorescu. Regia artistică: Răzvan Dincă. Scenografia: Cris Ciobanu. Muzica: Ciprian Manta. Distribuția: Florin Crăciunescu, Ion Goranda, Nicolae Roșioru, Viorel Baltag, Stelian Preda, Valentin Braniște, Adrian Găzdaru, Marian Puiu Gheorghiu, Eduard Jighirgiu, Gheorghe Doroftei, Gabriel Duțu, Eugen Ionescu, Ștefan Ionescu, Augustin Mihăilă, Daniela Vrânceanu, Florina Găzdaru, Firuța Apetrei, Eliza Noemi Judeu. Premiera: 28 aprilie 2002.**

Dincolo de orizont

Domnul Alexander Hausvater, remarcat prin spectacolele realizate la noi de doisprezece ani, e imprevizibil. În opțiuni și modalități stilistice. Deși câteva dominante se pot regăsi în montările sale – dinamism, ritm viguros, sinteze vizuale și sonorități ample, de fortissimo, poezie și dramatism –, e totuși greu a le însuma într-o trăsătură stilistică proprie. Cum s-ar putea acorda frumusețea șocantă din *Au pus cătușe florilor* de Dario Fo cu strigătul nonconformismului din *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, farmecul straniu al ritualurilor din *Teibele* de Bashevis Singer cu candoarea grotescă din *Livada de vișini* de Cehov sau parodia ingenioasă din *Dragostea lui Don Perimplin* de Lope de Vega? Sunt atât de diferite încât nu definesc un stil, ci mai degrabă o certă vocație de a transpune în stiluri diferite subiecte dramatice de viață cu un limbaj original care-l definește cu dominantele de mai sus. Dacă stilul e omul, omul-regizor e plin de viață, energic și dur, operativ și febril, biciuindu-și actorii în repetiții istovitoare de mai puțin de o lună și bucurându-se de admirația lor, cărora – culmea! – le place asta. Spectacolele sale nu sunt indiferente, banale, te provoacă și te entuziasmează în același timp. Chiar când poți să ai rezerve față de o supralicitare de mijloace *(Don Perimplin)* sau de un Cehov lansat cu un bubuit de decibeli care alungă – indiferent de motivație – îngerul ce trece prin aerul unei piese *(Livada de vișini)*. În ce privește opțiunile, e ca raza unui far ce se rotește în toate zonele universului, de la bătrânul continent în extremul orient, cu zeci de voci disperate sau îndrăgostite, cu zeci de culori tari și ademenitoare. Și o nestinsă curiozitate. „Când eram copil în România – spune domnul Hausvater – mergeam cu părinții la mare; eu fugeam de la mal spre apă și spuneam mamei și tatălui meu că plec în Japonia, care era cealaltă parte a orizontului". Acum s-a aventurat dincolo de orizont, montând la Iași *Cinci povești Nô de dragoste* ale scriitorului japonez Yukio Mishima. A doua piesă japoneză din stagiune, după *Amanții însângerați* de Chikamatsu Monzaemon, montată de Alexandru Tocilescu la T.N. București, amândouă de o excelentă realizare.

Știm puține despre Nô și mai puțin avem percepția acestui tip de teatru specific japonez. Unul dintre autorii celebri care l-au fondat spunea că „materia noastră primă este spiritul". Un spectacol Nô cuprindea cam cinci–șase piese scurte, pe teme religioase și tradiționale, lipsite de suflul dramatic al unui conflict care caracterizează literatura noastră și occidentală, elementul emoțional fiind cuprins în narațiune. Personaje puține, cor, detalii de sugestii vizuale în mimică și gest, acompaniament muzical la flaut și tobe, dans final. Un teatru de o simbolistică specială, care nu exprimă ideea, „ci ea se desprinde din imaginația publicului" (Vito Pandolfi), ca arabescurile ideogramelor lor. Frumusețea poetică a limbajului, complexitatea figurată stilistic. „Prin puterea sa de a stiliza lumea, arta japoneză rămâne cel mai intelectual, dacă nu și cel mai filosofic dintre limbajele noastre figurate" (Elie Faure). S-au scris de-a lungul secolelor mai multe piese Nô, dar cel ce a reușit să le dea o autentică expresie modernă a fost Yukio Mishima (1925–1970), autor prolific de romane, nuvele și teatru, nominalizat de două ori la Premiul Nobel, a cărui viață a fost un paradox de tensiuni între spirit și trup, creație și lume, sfârșită deliberat în plin apogeu al afirmării printr-un *seppuku* în biroul unui general. Cele cinci piese Nô moderne le-a publicat în 1950, ca o reacție de revigorare a tradiției în spiritul vremii sale și împotriva alterării europenizante. Povești de o fascinație bizară, în care tinerii care se iubesc „urcă la stele", dar când bărbatul îi spune unei fete că e frumoasă, moare *(Domnișoara Sotoba Komachi);* un bătrân îndrăgostit de o

tânără doamnă, căreia îi scrie scrisori zadarnice, dar convins că „dragostea e ceva care strălucește asupra celui pe care îl iubești" *(Toba din Damasc);* perna care face să-ți trăiești visele dacă te culci pe ea *(Perna din Kantan)* și spitalul care „nu-și asumă nici o responsabilitate pentru visele pacienților", de obicei determinate de complexe sexuale *(Doamna Aoi);* în fine, alienarea produsă de o lungă așteptare a iubitului, pe care nu-l mai recunoaște când vine *(Domnișoara Hanako).* Miniaturi literare, cu frumuseți ascunse sau sugerate (în Femeia bătrână din prima piesă e încă vie frumusețea tinerei de 19 ani), o deosebită sensibilitate la natură (un apus frumos, porumbei care zboară în cerc, pădurile verzi zi și noapte care foșnesc în vânt, vântul care geme cu spasme peste suprafața apei, amurgul care vine întotdeauna la floarea lunii etc.). Acțiuni concentrate în tensiuni interioare, de o puternică expresivitate, cu răsturnări neașteptate în final, de ambiguitate complexă și tâlc indefinibil. Bătrânul îndrăgostit a trăit ca o fantomă și îi apare acum tinerei doamne, care-l caută după ce s-a sinucis, ca o reală fantomă pe care nimeni n-o mai poate dezamăgi; unui domn îi apare fantoma fostei iubite care încearcă să-l seducă cu vraja trecutului lângă patul de spital pe care zace soția, o sună acasă, vorbește cu ea reală, dar plăsmuirea revine pentru că și-a uitat mănușile și el i le dă și dispare. Realitatea și iluzoriul se îmbină într-un flux continuu și ingenios, firesc, sporind originalitatea teatrală și, evident, interesul pentru aceste arabescuri artistice.

Domnul Hausvater atacă energic zona vizată de dincolo de orizont, cu un răpăit furtunos de tobe, minute în șir, executat de interpreți, „adepții lui Mishima". Apoi, Mishima însuși (Nicolae Ionescu) împreună cu asistentul lui (Marius Năstrușnicu) încep relatarea poveștilor, cu tonul amplu, grav, dând cuvintelor rezonanță meditativă chiar când e vorba de o banală precizare de spațiu și loc („un colț de parc", „o stradă între blocuri" etc.). Pentru că există și *sufletul spațiilor* (o cameră mucegăită, dar sinceră, care inspiră încredere și o cameră modernă care înșală). Și poveștile se derulează, asistate de adepți, de însuși Mishima și însoțitorul său, cu reacții admirative sau ironice, de distanțare sau participare, pe un fundal roșu cu două deschideri în părți, uși spre viermuiala lumii, câteva obiecte de recuzită care sugerează un parc, o grădină sau interioare senine, mohorâte, o barcă pe lac (admirabil decorul Axentiei Marfa) și o diversitate de costume bogat colorate, poate cam strident uneori (Alina Dincă Pușcașu). Talentații interpreți ieșeni se lansează cu entuziasm și voluptate parcă în aventura sufletelor de la soare răsare, îndrăgostite, dezamăgite, rănite, dar niciodată înfrânte de-adevăratelea chiar când mor. Niciodată ridicole. „Oamenii de care se râde nu putrezesc", spune bătrânul îndrăgostit *Iwakichi* din a doua piesă (Emil Coșeru). O femeie-vioară le acompaniază evoluția, cu mimică și sunete de comentator avizat (Antonela Cornici), un Charlot apare la un moment dat, cu mersul dezarticulat al celui ce calcă pe un tărâm instabil, de râsu-plânsu, ca viața (Doru Aftanasiu). Frumusețea care torturează e expresiv întruchipată de Doina Deleanu, Ada Gârțoman Suhar e proprietara expertă a unei case de modă și doctor celebru în „aere", Tatiana Ionesi o pictoriță rece și insidioasă. Se disting și interpretările lui Constantin Pușcașu, Vitalie Bichir, Anne Marie Chertic, Irina Răduțu, Petronela Grigorescu. De ce, oare, stăruie în memoria afectivă primele două povești, aparent mai simple? Numai prin concizia lor? Categoric nu, ci pentru nostalgia duioasă și farmecul straniu al interpretării celor două personaje principale, bătrâne, dar iradiind o intensă lumină tinerească și seducție vitală, de către Mihaela Arsenescu Werner și Emil Coșeru. În ochii lor, în jocul lor licărește un poem de eternitate pentru fragilitatea și relativitatea lumii.

Ca și în spectacolul domnului Hausvater, cu inegalități și exagerări pe ici, pe colo, dar străbătut de o suflare proaspătă cu seducătoare arome. Estetice.

Oana BORȘ

O alegere neinspirată

Sunt voci care reclama faptul că dramaturgia românească și, mai ales, cea contemporană este marginalizată. Sunt voci care spun că regizorii nu sunt preocupați de acestă zonă, că directorii sau cei ce au în grijă repertoriul unui teatru fac prea puțin ca să-i convingă.

Sunt însă și cazuri care demonstrează că, pe undeva lucrurile se mișcă, că există inițiative, se depun eforturi. De exemplu, proiectul „Dramaturgi contemporani de astăzi" al Teatrului Național din Iași care, evident acordă o șansă piesei românești. Cum se face selecția acestora, după ce criterii, nu putem însă ști. Căci, dacă luăm drept reper *Funia sau comedia supunerii* ne putem pune serioase semne de întrebare, textul lui Viorel Savin, prezentat în premieră absolută, fiind unul care cu siguranță ar mai fi putut aștepta la rând.

În ciuda construcției dramatice corecte și coerente, piesa suferă prin supralicitare. Se dorește a fi o parabolă despre lipsa de evoluție a naturii umane în mersul istoriei, despre *teamă* ca una dintre legile ce guvernează firea omenească. Întotdeauna, puterea va supune, întotdeauna există eroi, care peste noapte pot să devină modele de ceară, întotdeauna există nedreptățiți. Autorul alege pentru susținerea demonstrației sale momentul revoluției din 1989. Textul nu dă însă adâncime parabolei rămânând undeva la un nivel al derizoriului. Astfel că impresia generală este aceea a unei haine prea strâmte pentru un corp bine clădit.

Nici propunerea regizorului Ovidiu Lazăr nu dă dimensiune textului. Mergând pe latura mistică a suferinței ca metaforă conținută, nu reușește să realizeze o construcție care să dea miez viziunii sale, dialogul dintre personaje fiind unul lipsit de consistență.

Este de remarcat, însă, prezența lui Florin Mircea în rolul *Tatălui,* actorul având știința în a-și îmbrăca personajul cu o autentică haină a durerii, înfrângerii și resemnării.

Teatrul Național din Iași – Funia sau comedia supunerii **de Viorel Savin. Regia: Ovidiu Lazăr. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Distribuția: Florin Mircea, Pușa Darie, Călin Chirilă, Daniel Busuioc, Cătălin Tudor Manea, Valentin Danifeld.**

Ștefan OPREA

Musicalul – o raritate

Premieră la Teatrul „Luceafărul": **Noaptea asta nu câștigă nimeni** – *musical,* după cea mai recentă piesă a dramaturgului M.R. Iacoban *(Biroul Informații eterne).* Fiind la a treia montare într-un timp foarte scurt (după cele de la Teatrul din Botoșani și de la Teatrul Național din București), lucrarea își demonstrează nu numai actualitatea, ci și valențele artistice cu care vine în întâmpinarea orizontului de așteptare al oamenilor scenei și al publicului. Actualitatea e prezentă de la prima la ultima replică; ni se înfățișează un tablou de viață concentrat într-o picătură, adică într-un destin uman caracteristic, exponențial: viața unei femei – om obișnuit, mică funcționară într-o gară, la

biroul de informații – circumscrise peisajului complex și pestriț al lumii, suportând mărunțele agresiuni cotidiene (de fapt, nocturne), încercând să-și păstreze identitatea și trăindu-și micile drame individuale, pe cât de comune pe atât de specifice societății prezente. Comentariul autorului asupra realităților contemporane – cu inflexiuni satirice subliniate – se concretizează în intermediile cantant-dansante, în care sunt îmbinate observația amănunțită a faptului de viață curentă cu liniile principale ale contextului social-politic general; se fac trimiteri ironice la integrarea europeană, la NATO, la progresul sublim... dar inexistent etc. Publicul prizează amuzat aceste pilule amare.

Spectacolul realizat de regizorul Constantin Brehnescu e un *musical* foarte bine articulat, unitar ca dinamică și ton, în care muzica și dansul se împletesc cu secvențele de proză fără a altera reflexele dramatice ale acestora, ci, dimpotrivă, reliefându-le și creând în jurul lor o atmosferă – numai aparent paradoxală – veselă și apăsătoare în același timp. Pe un peron de gară – univers generos sub raport dramatic, în care se interferează destine de o maximă diversitate și pregnanță, pe cât de anonime pe atât de caracteristice – se realizează o comunicare, o interdeterminare în plan general uman, încât spectatorul se simte implicat în această felie de viață pe care o cunoaște bine din experiențele-i de fiecare zi. În acest univers animat de călători anonimi, de aurolaci, de rromi gălăgioși, de patroni plini de bani,de bodyguarzi și polițiști corupți, de îndrăgostiți ocazionali, funcționara de la biroul de informații încearcă să-și păstreze echilibrul, normalitatea în pofida avalanșei gălăgioase și agasante ce se revarsă asupra ei din partea acestei lumi agitate și derutate, care pare a-și căuta un punct de sprijin, un reper ordonator în ceea ce mica funcționară le-ar putea oferi: o informație exactă despre mersul trenurilor; ea însă nu le poate oferi acest punct de sprijin, căci nici măcar trenurile (aceste simboluri ale călătoriei spre o certitudine) nu mai circulă după regulile știute.

În rolul funcționarei *Lena* – femeia cu ochi frumoși și cu probleme personale cât cuprinde – actrița Mihaela Arsenescu Werner (de la Teatrul Național) distilează cu rafinament drama individuală, obținând esența unui caracter puternic, care, deși se clatină uneori sub presiunea degringoladei contextului uman în care se află implicată, izbutește să-și păstreze nealterată personalitatea. Actrița are farmec și siguranță în demersul scenic, alternează momentele de disperare cu altele de bună dispoziție (chiar dacă trucată), realizând un profil credibil și agreabil. În dublură, Liana Mavriș-Vârlan evoluează mai ales pe latura gravă a situațiilor, propunerea ei fiind la fel de valabilă.

Personaje precis conturate, viabile, cu loc distinct în partea de proză a spectacolului, interpretează Viorel Vârlan, Liviu Smântânică, Ionela Arvinte, Tani Paraschiv, Paul Sobolevski, Adrian Zavloschi, Toma Hogea, Emanuel Florentin, Doina Iarcuczewicz.

Excelent evoluează ansamblul interpreților care asigură partea cantant-dansantă a spectacolului: Ion Agachi, Simona Agachi, Cristina Anca Ciubotaru, Gabriel Lazăr, Gabriela Andrei, Iulia Deloiu-Trif, Carmen Vârgă ș.a. – aproape întreg colectivul artistic al teatrului fiind prezent în scenă; o notă bună pentru toți acești actori care știu să cânte, să danseze, să joace teatrul de proză, să contureze personaje complexe în toate formele de expresie scenică.

Muzica acestui spectacol – bine aleasă, antrenantă, adecvată situațiilor – e semnată de Radu Ștefan, iar coregrafia – dinamică și pitorească, ingenios structurată în jurul ideilor tematice – aparține Ligiei Cosoi.

Foarte bine primit de publicul de premieră, spectacolul – o raritate la noi în această manieră a musicalului – e destinat tuturor vârstelor, dar mai ales tineretului.

Teatrul „Luceafărul" Iași: Noaptea asta nu câștigă nimeni **de Mircea Radu Iacoban. Regia: Constantin Brehnescu. Muzica: Radu Ștefan. Coregrafia: Ligia Cosoi. Data premierei: 17 mai 2002.**

Marina CONSTANTINESCU

Veșnicul Păcală și păcălelile lui

Mă întreb dacă poveștile cu *Păcală* pot fi citite pe calculator. Dacă nu-și pierd cumva farmecul pildelor, snoavelor, dacă spiritul ludic nu se estompează cumva, ca și ironia, ca și râsul care face să salte cămașa pe tine. Contactul cu *Păcală,* la orice vârstă, trebuie să fie direct, epidermic, cum se spune. La orice vârstă întâlnirea cu o punere în scenă care îl are ca protagonist te face să râzi cu gura până la urechi. Desigur, dacă măsura, înțelepciunea, priceperea și bunul gust nu-i lipsesc temerarului regizor. Nu de mult a avut loc, la Teatrul Țăndărică (sala Lahovari), premiera cu **Păcală**. O echipă deja sudată, deja celebră de realizatori, cu o dăruire formidabilă față de păpuși, marionete și cei mici, o echipă care îl are la pupitru pe maestrul Cristian Pepino – promotor, gânditor, inovator – reușește să aducă încă o dată în fața spectatorilor, cu mijloacele lor de expresie, o lume cu tâlc și să o facă pe înțelesul tuturor. Mici, mari și bunici. Treptele de receptare funcționează cel mai evident, poate, în sala teatrului de păpuși. Preferințele fiecăruia se manifestă plenar, când îi place și când i se năzare. Negațiile, comentariile și cârcotelile se consumă tot ad-hoc. De multe ori, vârstele celor din sală marchează, și ele, impactul diferit la text, poantă și imagine la spectaculosul luminilor, umbrelor, al chipului, vocilor și ghidușiilor. Se creează, iute, favoritisme și preferințe declarate public. (Copilul meu, de pildă, s-a amorezat de vaca din spectacol și care, până la urmă – imaginar, slavă Domnului! – am transportat-o acasă. Unde o creștem până în zilele noastre, cu mare grijă și tandrețe). Poate că în acest spectacol *clou*-ul este scenariul lui Cristian Pepino în care s-a dozat cu rigoare, fantezii și umor raportul între poantă, morală și *story*-ul propriu-zis. Felul în care copiii iau cunoștință și intră în contact cu unul dintre registrele importante ale formării lor este definitoriu și important pentru totdeauna. Sunt sigură că mulți dintre cei care au văzut **Păcală** în regia lui Ioan Brancu, atunci când vor învăța să citească, vor savura pățaniile și păcălelile eroului, modul în care el amendează răutatea și prostia omenească. Deși netotul este considerat, mereu, chiar el. Inocența până la urmă este pedepsită de cei din jur. Foarte interesantă în spectacol, cu joc de volume, proporții și perspective este alternarea personajelor interpretate de actori în carne și oase cu dublul lor – păpușă, mânuită cu iscusință. Un *Păcală* mare și unul mic, un preot burtos la dimensiunile lui, unul mic, la fel de antipatic. Interesant cum dialogul acesta pe voci diferite antrenează imagini diferite care – reale sau de „poveste-n poveste" – păstrează dimensiunile șarjei și grotescului. Uite, și-acu, când scriu,îmi sar picioarele încolo și încoace și-mi vine să joc ca cei de pe scenă la auzul lăutarilor. Mergeți degrabă să-i vedeți și faceți cumva să nu fiți păcăliți.

Teatrul „Țăndărică" – Păcală. **Scenariul: Cristian Pepino. Regia: Ioan Brancu. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Distribuția: Mihai Dumitrescu, Gabriel Apostol, Decebal Marin, Daria Gănescu, Alina Bugnar, Isabela Hușanu, Valeria Simeon. Data premierei: 14 mai 2002.**

Antoaneta IORDACHE

Ce mai pune la cale Merlin? ...

Ultima premieră a... păpușilor din Timișoara, **Hänsel și Gretel,** este o reluare, dar nu una tocmai obișnuită. Reluări vor mai fi în stagiune, fiindcă un succes, o poveste frumoasă cu păpuși au public ani buni. În haine noi, se ridică pe afișul curent al lui *Merlin* mai vechile sale „vrăjitorii" aplaudate: *Capra cu trei iezi, Punguța cu doi bani, Un pedagog de școală nouă...* De ce nu? Cu aceste spectacole, dar și cu titluri abia introduse în repertoriu se vor întâlni nu numai copiii orașului de reședință, ci și cei din județul Timiș, din zonele limitrofe, până spre Alba Iulia. Pare foarte la îndemână; pe teren, lucrurile sunt, câteodată, *accidentate de... concurență.* Speranța lui *Merlin* e să atingă toate punctele geografice din periplul pe care și l-a propus, să revină din turnee la sediu cu energia împrospătată și cu chef de lucru pentru planuri mai noi și mai mari. De exemplu, are de pus la cale următoarele: un spectacol special dedicat copiilor instituționalizați – *Iepurașul încălțat* (scenariul și regia Ileana Stana), un proiect împreună cu poliția rutieră – *Circul pe stradă,* câteva montări de-adevăratelea pretențioase, pe texte de Caragiale (schițe și probabil piesele *O noapte furtunoasă* și *Conu' Leonida față cu reacțiunea).* Pare ambițios, dar acestea sunt „vrăjitoriile" anunțate. Mai sunt în proiect: *Aventurile Căpitanului Val-Vârtej* și *Albă ca Zăpada.*

La premieră, *Hänsel și Gretel* s-a jucat în limba română. E în lucru și o variantă în limba germană. O reprezentație profesională, în toate compartimentele, poate cu unele scăderi, observabile, însă nu supărătoare. O reluare motivată, pe lângă valențele ei scenice și de dramatizare, de cuviința trupei de păpușari din Timișoara față de predecesori. Numele lor e menținut pe afiș, desigur prin decizia directorului teatrului – Horia Ionescu. Cine să-l fi determinat la acest gest, dacă nu *Merlin,* care știe că principala calitate a păpușii de teatru e memoria senină? Altfel nici nu ne-ar putea spune – păpușile – poveștile lor cuminți.

Teatrul pentru copii și tineret MERLIN, Timișoara – Hänsel și Gretel, **dramatizare de Gheorghe Stana, după Frații Grimm. Regia: Gheorghe Stana. Scenografia: Grigore Gordus. Muzica: Camil Georgescu. Cu: Doru Maniu, Mariana Ivașcu, Irina Magheț, Radu Popescu, Maria Kristofoletti, Simona Nan, Luana Uncrețiu. Voci: Angelica Panfilie, Ileana Stana, Eva Labadi. Premiera: 21 aprilie 2002.**

Tragicomedie politică semnată Gârbea, la Târgoviște...

Cu excepția scenografiei (care livrează prim-planului scenic un element de decor deconcertant), recenta premieră, **Cine l-a ucis... pe Marx?,** a foarte tânărului teatru din Târgoviște e chiar o plăcută surpriză. Textul lui Horia Gârbea „rătăcește" inteligent și hazos între poncife contemporane și citate clasice mărețe (Caragiale, Shakespeare etc.), pentru a „croi", în decupajul temporal aparent medieval al piesei, o confruntare comică vie între actualitatea imediată și, parcă, veșnicul derapaj în ridicol, în ticăloșii de calibru individual sau social, al personajelor. Mecanismul de deconspirare vizează aici, în principal, tiparele accesului la putere, ca și repetabila distanță dintre conducători și conduși: același „vodă", dar cu alt chip, vine încontinuu la putere prin uzurpare, aceeași „prostime" plătește costurile amăgirii, o neidentificabilă de către *politici* lume. Sensul subtextual nu poate fi calificat decât drept unul de profundă tristețe, dar asta la ora meditației asupra piesei, pentru că Patentul Comic Gârbea „lucrează" cu

dialoguri și replici *(întoarse!)* de tot râsul... Fără sublinieri arțăgoase, cu o regie mai degrabă ascunsă în text și în interpreți, vine în favoarea acestei comedii politice amare Lucian Sabados. Ce n-ar fi fost de crezut, de „acasă", privește calitatea interpretării actoricești, unitară (evident, și prin coordonare regizorală). Sunt în roluri, alături de I.R. Burlan (actor cu experiență scenică în plină dezvoltare, la Ploiești), nume mai puțin „rulate", *absolvenți de Târgoviște,* cu alte cuvinte, sau formați de Institutul de Artă din Chișinău (sau de o Școală Populară de Artă). Interpretările lor au tonus comic susținut și contur clar.

La Târgoviște a funcționat, între '91 și '96, Academia de Artă Teatrală „Thalia". Intră în contul profesorilor acelei școli de teatru un procent consemnabil de aplauze la recenta premieră. Teatrul din Târgoviște a optat pentru textul lui Gârbea, pesemne, duminica. Deși abia înființat, teatrul mai are în repertoriu: Cervantes și Unamuno, Caragiale, Doru Moțoc, Vitalie Ursu și Valentin Turculeț... Asta înseamnă alte patru premiere în timp scurt, înseamnă un afiș cam eclectic, dar poate că spectacolele învinge teoria prin teatralitate, cum se întâmplă și în cazul de față. Pe o scenă lipsită de dotările obișnuite, Târgoviștea își joacă șansa de a fi observată de viața teatrală...

Teatrul „Tony Bulandra" – Târgoviște: Cine l-a ucis... pe Marx? **de Horia Gârbea. Regia: Lucian Sabados. Cu: Ion Radu Burlan (de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, Cătălin Aldea, Rodica Bistriceanu, Vali Pena, George Buică. Data premierei: 17 mai 2002.**

O montare jubiliară

1. Ar putea fi „furtunoasă", dar între coperte de carte, „Noaptea..." aceasta recentă, arădeană și jubiliară. Sub „ceea ce se vede" în scenă, sub binaua cu un singur cat a reprezentației fulgurează un raft de bibliotecă, așa mi s-a părut. O tentație a regizorului *profesional și citit,* care e, desigur, *Ion Mircioagă,* de a-și arcui proiectul deasupra trupei (ale cărei valențe și limite le cunoaște bine), arc riscant. Cred că o preocupare intensă va fi fost și aceea de a evita (surclasa, poate?!...) culoarul „tradițional" de lectură spectaculară asupra piesei. Nu e clară prioritatea autorului de proiect scenic, sunt la concurență prea mulți vectori conceptuali, asta face din spectacol un fel de biliard grăbit ce nedumerește sala. Reprezentația nu reușește „să se adune" pe o idee ordonatoare. Textul lui Caragiale – care are axă! – rulează cumva în alt plan, cumva „peste drum" de scenă. Nu pot încuraja comentariile de hol arădean, de genul: „Acesta nu e Caragiale!", pentru că, teoretic vorbind, didactica respingerilor lineare *usucă* lucrurile la care se referă, tot așa ca și un conspect regizoral literaturizant o piesă. Actorii par, la premieră, desanguinizați; deși în continuă alergare, personajele pe care le „poartă" nu animă replica, situația, ingineria comediei caragialene, atât de vie totuși. La rigoare, cu excepția lui Rică Venturiano, nici unul dintre personaje nu vine în scenă „din viața sa ante-scenică" sau, cu alte cuvinte, personajele reprezentației de la Arad nu au, din păcate, biografie. *„În culise, personajele de teatru se luptă pentru biografie"* – obișnuia să ne spună Valentin Silvestru. De puține ori am cântărit atât de sigur, cum s-a întâmplat recent, la Arad, viabilitatea aserțiunii citate anterior. La Arad *izbucnesc din culise în scenă niște actori,* actorii aleargă fizic prin scenă, *personajele lui Caragiale sunt altundeva,* în pagina piesei, în fila proiectului regizoral...

2. Un contrapunct ironic vor să fie exercițiile și dansurile... civice pe care le execută, secvențial, trupa (personajele binecunoscute și un fragment de lume inventată de regizor). Și aici sensul se recuperează detașat de imaginea din scenă (cam dezlânată – prin imprecizia mișcărilor trupei). Dar trebuie observat și că directorul de scenă investește cu prea multă sarcină ideatică momentele „baletate": e și un fel de scenariu suprapus laitmotivului spectacular (dar nu un scenariu coerent), ca și cum nu erau suficiente *semnalele descriptive* – din care pricepem că lumea a fost și rămâne cum o știm, „patrihoată" până la ridicol, *concomitent europenistă* până la ridicol. Când „dă bine" patriotismul, „cântăm și dansăm" *Eroi au fost, eroi sunt încă;* „trecem" spontan la valsuri „vieneze", de la o zi la alta. Într-un eseu, ideea asta și-ar găsi probabil cadența, respirația, nuanțele...

3. Există o siluetă promițătoare în spectacol: Rică Venturiano! Însă cascadoriile lui destul de riscante, repetitive, ca și secvența de film, cu norul de var fin ce îi învăluie întoarcerea în „odaie", după fuga bezmetică pe schele, rămân lucruri în sine. Nu-mi aduc aminte să fi asistat la o mai nefericită lectură a „Vocii Patriotului Naționale" decât cea din premiera de la Arad.

La Arad s-a mai jucat „Noaptea furtunoasă" în 1950 și în 1973. Teatrul marchează parcursul piesei printr-o mică expoziție, în hol. Spre sfârșitul stagiunii, e programat un eveniment teatral deosebit: premiera unui *text inedit, de Radu Stanca – „Rege, preot și profet"* – în regia lui Radu Dinulescu, montare aflată deja în repetiții...

TEATRUL DE STAT ARAD – O noapte furtunoasă, **de I.L. Caragiale. Regia: Ion Mircioagă. Scenografia: Mihai Călin Păcurar. Mișcarea scenică: Hugo Wolff. Cu: Bogdan Costea, Călin Stanciu, Zoltan Lovas, Carmen Vlaga, Costin Gavază, Adrian Ghiniță, Dorina Darie-Peter, Adelin Ghionghioșan, Florin Covalciuc. Premiera: 20 aprilie 2002.**

Roxana CROITORU

Sub semnul extazului

După *Căsătoria* de Gogol și *Nunta însângerată* de Lorca, Mona Chirilă ne invită la Teatrul Maghiar, la premiera *Nopți din cele o mie și una,* pe un scenariu propriu după *1001 de nopți.*

Ideea unui spectacol după *1001 de nopți,* una dintre cele mai valoroase cărți ale literaturii universale, a urmărit-o din studenție: „Este o idee mai veche. Cartea aceasta îmi place foarte mult...Aceste «basme» povestite sunt visele omenirii, care sunt nemărginite." Așa cum s-a întâmplat și cu spectacolul *Mantaua* de la Naționalul clujean, născut din celebrele *Mantaua* de Gogol și *Maestrul și Margareta* de Bulgakov, scenariul Monei Chirilă surprinde prin originalitatea abordării. O abordare liberă și inteligentă din care *Șeherezada* lipsește ca personaj și e totuși prezentă în atmosfera de mister, opulență, exotic și magie specifice lumii arabe. O Șeherezadă-regizor ce desfășoară din culise ghemul celor 1001 de nopți? „Spectacolul are elementele lui distractive pe care le poți așeza într-o comedie fantastică, dar în fapt e un spectacol liric, serios. Cred că pentru public va fi interesant. Un spectacol original în care este distanță ironică, sentimentală și filosofică totodată.", spune Mona Chirilă.

Povestea e în final un ecou, o mărturie despre spiritul și moravurile unde ea s-a născut. Dar spiritul uman e întotdeauna același și aruncat într-o lume unde suferința e mai mare decât fericirea (vezi lumea orientală), el caută mereu o îndepărtare, o reprezentare flatantă a ceea ce ar fi putut să fie, o evaziune în afara realului. Spectacolul stă sub semnul extazului, născut din inhalarea drogului, începe și se încheie cu cuvântul extaz. Pentru că în centrul întregii cărți e iubirea erotică și tot ceea ce o slujește.

Întrunind echipa obișnuită de creatori (decoruri T.Th. Ciupe, costume Carmencita Brojboiu, ilustrația muzicală Corina Sârbu) spectacolul Monei Chirilă uimește și cucerește printr-o extraordinară armonie și simplitate a mijloacelor. Atmosfera orientală e recompusă în spațiul scenic dintr-un panou desenat, casa eroului principal, *Abu Hassan,* care se va completa pe tot parcursul spectacolului – până la deschiderea scenei în întreaga ei profunzime, la final – cu plasticitatea mișcării interpreților, îmbrăcați în costume „concret orientale", adaptate ideii regizorale și minime obiecte de decor sau recuzită mânuite la vedere. Lăzi grele cu capace căptușite cu oglinzi, care ce altceva ar putea ascunde decât pe frumoasele ce-l ispitesc pe *Abu Hassan* învăluit în aburul hașișului? Sau panourile din oglinzi ce se rotesc la nesfârșit tensionând paroxistic încetineala cu care *Hassan Badredin* ajunge să-și atingă iubita, pe *Sett-el Hosn,* și să-și împlinească iubirea. Mătăsurile vaporoase învăluie trupurile celor șapte *hurii* (femei splendide promise de Mahomed credincioșilor, în paradis) râvnite de *Abu Hassan* sub puterea drogului. Sărmanul își trăiește în drog măreția (se crede emirul dreptcredincioșilor) și aventura erotică. Pe canavaua poveștii lui *Abu Hassan* se desenează arabescurile celorlalte povești: cea a *fiului lui Kasib,* cel care ne dezvăluie în extaz splendorile grădinilor interzise, povestea de dragoste dintre *Sett el-Hosn* și *Hassan Badredin,* a călugăriței *Mariam,* care vrea să devină musulmană, a cocoșatului păcălit, a

Foto: Makara Lehel

femeii cu scorpioni sau a doctorului iudeu și a soției lui, a creștinului bețiv și a musulmanului mincinos dirijate de duhul delirurilor.

Lipsit de orice stridență (în care se alunecă cu atâta ușurință când se înscenează lumea orientală), tablourile se compun, se recompun și se desfac într-o fină alunecare în care rostirea, mișcarea, muzica și simbolurile – păpușile *vajang* din cortegiul morții –, în care se înfruntă Eros și Thanatos; măștile-schelet din pomul binelui și al răului; luna și iguana din finalul spectacolului, elemente de teluric și de iad, spun povestea zbaterii omenești, o frământare ce pare fără sfârșit.

Performanțele artistice (meritul regizoarei de a pune în valoare talentul actorilor în diverse ipostaze: de interpreți, păpușari și mai ales expresivitate corporală) se concretizează în grup și individual. Cele șapte femei (hurii) într-un desen coregrafic perfect își dezvăluie pe rând individualitățile: impetuozitatea – Panek Kati, voluptatea – Gajzágó Zsuzsa, inocența – Kali Andrea și Fodor Edina sau perfidia – M. Kantor Melinda. Dimény Áron „Ariel"-ul spectacolului, cu inteligență și extraordinară mobilitate, ține cumpăna dintre real și ireal. Bogdán Zsolt – un june-prim fascinant prin eleganță și naturalețe, prințul din poveste, într-un duel al voluptății cu onctuoasa Gajzágó Zsuzsa. Un personaj frumos individualizat, *fiul lui Kasib,* al debutantului Molnár Levente, într-un joc în care delirul extazului alternează cu brutalitatea trezirii. Talentata actriță M. Kántor Melinda în *A patra femeie* și *Femeia cu scorpioni* rămâne o prezență pregnantă în memoria spectatorului prin calitatea interpretativă, o voce și o mobilitate corporală aparte. Ca de altfel umorul și aplombul lui Nagy Deszö și Salat Lehel. Merită a fi amintită întreaga echipă: *Cocoșatul* – Laczkó Vass Róbert și studenții Fagarassy Alpár , Varga Sándor și Molnár Levente.

L-am lăsat la urmă pe Kardos M. Róbert, actor dăruit cu o calitate rară: face parte dintre acei actori puțini care sunt piloni într-o distribuție. *Abu Hassan*-ul său, cel puțin în reprezentația pe care am urmărit-o, e puțin șarjat. Uzează mereu de același râs diavolesc care i-a adus aplauze în *Căsătoria* și *Mizantropul*, dar care îl poate ușor arunca în manierism. Un spectacol frumos gândit în care se îmbină cu măsură rostirea, mișcarea, muzica, decorul, costumele, elementele de recuzită, păpuși și măști, într-o poveste orientală, dar mai ales universală.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Nopți din cele o mie și una. **Regia: Mona Chirilă. Decor: T.Th. Ciupe. Costume: Carmencita Brojboiu. Măști: Ilona Járó-Varga. Dramaturgia: Réka Csürös. Ilustrația muzicală: Corina Sârbu. Mișcarea scenică: Levente Borsos. Cu: Fodor Edina, Ambrus Emese, Panek Kati, M. Kántor Melinda, Varga Csilla, Gajzágó Zsuzsa, Kali Andrea, Dimény Áron, Kardos M. Róbert, Panek Kati, Bogdán Zsolt, Nagy Dezsö, Salat Lehel, Laczkó Vass Róbert și studenții Molnár Levente, Fagarassy Alpár, Varga Sándor. Data premierei: 27 februarie 2002.**

Horia GÂRBEA

„Noi pentru viitor ne pregătim"

Pe la serbările şcolare ale copilăriei mele se recita o poezie „patriotică" al cărei prim vers suna exact ca-n titlu. Un truism absolut din categoria cugetărilor „nu poţi urca pe o scară fără trepte" atribuite lui Mao Tzedun. Normal că ne putem „pregăti" doar pentru viitor, necum pentru trecut, şi nu-i nici un motiv de mândrie în asta, cum sugera micul poem cretin.

Dar viitorul, care vine peste noi şi dacă suntem „nepregătiţi", este „maculatură". Cel puţin aşa afirmă titlul piesei lui Vlad Zografi, cu care mă mândresc să fi fost coleg de liceu (el cu doi ani mai mare) pe când credeam, în ciuda vremurilor, că viitorul îmi va aduce numai fericire.

Piesa lui Vlad Zografi e de un scepticism absolut, etalat cu ironie amară, şi eroul principal „pozitiv", am pus ghilimele preventiv, Alexandru David, informatician, sfârşeşte la balamuc.

N-am avut ocazia încă să văd spectacolul realizat la Teatrul Mic după textul lui Vlad Zografi **Viitorul e maculatură** şi nici nu mi-l pot imagina prea lesne. Piesa este scrisă cu un minimim de didascalii, spaţiile de joc foarte diferite se succed rapid şi cred că dialogul, foarte alert, lasă loc unor multiple invenţii regizorale. Cât despre interpretarea subiectului, ea este larg deschisă şi materialul poate fi tratat în fel şi chip, ducând la concluzii dintre cele mai contradictorii. Este şi cazul pieselor dinainte cu care Vlad Zografi a avut un oarecare succes, dar, la rigoare, nu şi noroc, montările fiind, cred eu, cam departe de spiritul textului, prea „spectaculare" artificial.

Iată că am enunţat de pe acum principalele calităţi ale piesei. Vlad Zografi este un dramaturg de vocaţie. El este foarte imaginativ în găsirea materialului epic şi psihologic, dar în acelaşi timp foarte riguros în urmărirea logică a premiselor enunţate, speculând abil paradoxul (tot liceul nostru de mate-fizică şi facultăţile „tehnice", săracele!). Dialogul este bine condus, concentrat, funcţional, adesea strălucitor.

Dacă e adevărat că orice autor scrie de fapt tot timpul o singură carte, Vlad Zografi ar fi un bun exemplu pentru această idee. În **Viitorul e maculatură** regăsim temele şi personajele din *Petru* şi din *Regele şi cadavrul.* Un om de televiziune elveţian şi ajutoarele sale vin în România întocmai ca Petru şi suita lui în Franţa. Aici se confruntă cu mizeria etalată ostentativ şi interesat de o „Fundaţie filantropică şi ecumenică" la care lucrează *David,* creatorul „oamenilor statistici", un fel de androizi. *David* e „filosoful" piesei care caută să devină cerşetor eliberându-se astfel; el e un viitor Pierre de la Manque. Iniţierea din *Regele şi cadavrul* este şi ea prezentă: un anume Cezar îl învaţă pe *David* filosofia vieţii de cerşetor. Şi *Rougier,* elveţianul, îl învaţă ceva: să caute oamenii reali. De fapt, îl distruge. *David* trece din lumea virtuală în cea reală, însă acolo îşi pierde minţile sau, în orice caz, apare celorlalţi ca dement.

Unele defecte imputabile piesei sunt și ele asemănătoare cu ale textelor evocate mai sus. Mulțimea personajelor împiedică definirea mai clară a unora dintre ele. Dialogul, alert și inteligent, nu le diferențiază. Este transmițător de idei, dar nu caracterizant. Mai mult decât *Petru,* **Viitorul e maculatură** nu este o piesă conflictuală, ci mai curând una expozitivă. Și, tot mai mult decât în *Petru,* mulțimea scenelor disparate și a acțiunilor paralele din **Viitorul e maculatură** ar putea s-o facă dificil de urmărit pe scenă. Misiunea regizorului este grea și i se cere o rigoare deosebită a construcției pentru a transmite în mod coerent intențiile autorului. Nu mai puțin, textul pretinde actorilor să pună multă culoare pentru a umaniza personajele. Aici însă autorul a lăsat deplină libertate nedând sugestii de înfățișare, joc, machiaj, costum.

Nu-mi rămâne decât să sper că regizorii care vor monta textul în viitor (indiferent că *viitorul e...)* vor găsi chei potrivite de interpretare unui text generos cu ei prin libertățile pe care le lasă, dar și pretențios.

În concluzie, piesa lui Vlad Zografi m-a interesat mult la lectură și nu rareori m-a delectat, m-a făcut curios s-o văd pe scenă. Pentru un autor de teatru e o provocare în plus această reușită a unui text de o factură cu totul diferită de ale sale. N-aș putea să scriu niciodată o piesă de tipul acesta, nici măcar nu mi-aș propune, și totuși simt solidaritate față de încercarea foarte dificilă și ambițioasă a lui Vlad Zografi de a urma calea lui atât de personală. Puternica originalitate a autorului îi este probabil cea mai de preț trăsătură. Viitorul, în măsura în care există, o va dovedi. Să ne „pregătim" pentru el.

Irina IONESCU

Relativ confuz

Faptul că numele lui Vlad Zografi se confundă încă la noi cu dramaturgia de bună calitate nu poate reprezenta totuși singurul colac de salvare al unui spectacol. Celebritatea și cota valorică ridicată a autorului n-ar trebui să devină, în mod normal, mai mult decât niște cuvinte-cheie într-un slogan publicitar. Și asta, numai atunci când nu lucrează chiar în detrimentul montării, obligată să înregistreze măcar succesul celor anterioare.

Lăsând la o parte toată *maculatura* pe care urmează să o scriu până ce voi atinge numărul minim de cuvinte, rânduri și paragrafe dintr-o cronică de dimensiuni obișnuite, trebuie să spun că spectacolul este unul mediocru, lipsit – în general – de umor, de subtilități stilistice sau de alte rafinamente.

Dezvoltă un subiect foarte generos (tarele, ciudățeniile, paradoxurile societății românești actuale), deși în același timp, și îndelung exploatat astfel încât e aproape imposibil să ofere ceva nou. Lipsa originalității, previzibilitatea și comparațiile inevitabile cu alte piese sau scenarii de film nu fac decât să inducă spectatorului o stare profundă de plictiseală, dublată pe alocuri de

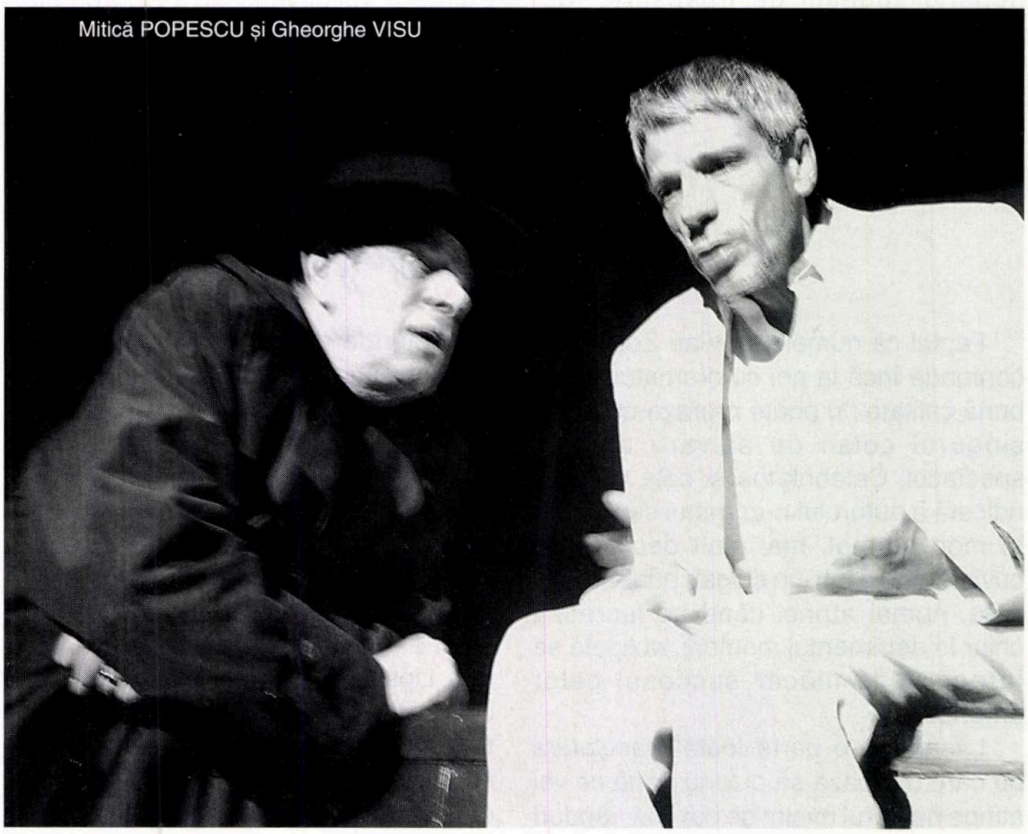
sentimentul inconsistenței și fragilității textului.

Pe parcursul montării, asistăm la o rescriere (transcriere), nu întotdeauna reușită, a câtorva tipologii foarte vehiculate: cerșetori, nebuni, ziariști, secretare, șefi, viitori politicieni. Cert este însă că personajele sunt mult mai vii și mai colorate decât acțiunea propriu-zisă, care e mai degrabă confuză.

Din punct de vedere formal spectacolul combină un stil distant cu unul aproape interactiv, inserțiile video și abordările directe asupra publicului fiind punctele de rezistență și de atractivitate ale desenului regizoral. Lăudabile rămân intervențiile muzicale ale Adei Milea și creațiile actoricești, caracterizate prin autenticitate.

Dar fără curiozitatea de a-i revedea pe Mitică Popescu, Florin Călinescu sau Claudiu Istodor și fără simpatia aproape colegială pentru (relativ) tânăra generație de la Teatrul Mic, montarea nu ar fi avut nici un farmec.

Teatrul Mic – Viitorul e maculatură **de Vlad Zografi. Regie și concept video: Nona Ciobanu. Muzică originală: Ada Milea. Decor și costume: Ana Olteanu. Light design: Iulian Bălțățeanu. Distribuție: Mitică Popescu, Gheorghe Visu, Claudiu Istodor, Mihai Dinvale, Mihaela Rădescu, Liliana Pană, Ion Lupu, Ovidiu Niculescu, Radu Zetu, Bogdan Talașman, Vitalie Bantaș, Avram Birău, Nicolae Praida, Niculae Ieremciuc și Florin Călinescu. Data premierei: 6 aprilie 2002.**



Mitică POPESCU și Gheorghe VISU

Oana BORȘ

Lorca pe un scenariu de Radu Afrim

Radu Afrim este unul dintre cei mai controversați regizori din tânăra generație. Căutările sale în ceea ce privește limbajul teatral reprezintă, pentru unii, calea pe care ar trebui să o urmeze arta regiei astăzi, iar pentru alții, dovada unui teribilism în care primează formalismul fără fond. Dincolo de toate, tânărul regizor reușește să pună o amprentă personală spectacolelor sale, fie reușite, fie nu.

Alge – Beranda' House Remix face parte din prima categorie. Spectacolul, montat acum pe scena Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, după ce inițial a avut o primă variantă la Naționalul din Târgu Mureș, are ca punct de plecare piesa lui Lorca: *Casa Bernardei Alba.* Regizorul își construiește un scenariu propriu care păstrează ca fundament tema principală a piesei: frustrarea feminității prin izolare, care lasă câmp liber dezvoltării unui erotism exacerbat.

Unghiul sub care își plasează însă regizorul observația este unul al ridicolului. Căci autoritatea *Bernardei* (prezență expresivă, grație interpretei Ioana Gájdo), forța coercitivă, *in facto,* se sfărâmă treptat. Dacă, după înmormântarea soțului, pentru a păstra doliul cuvenit, ea își obligă familia să rupă legătura cu lumea – alge care plutesc pe fundul unui acvariu – la rându-i, ea se închide într-un dulap. Dar pantofii în ale căror tocuri se împiedică, biscuitul cu care se îneacă mereu, accesele de sufocare generează un penibil care însoțește apariția sa. Tensiunea instituită, care în textul lui Lorca domina integral universul *Bernardei,* își pierde în timp consistența și apoi esența. Astfel că, treptat, izolarea celorlalți nu mai este impusă și devine practic o autoizolare, un refugiu într-o lume proprie, bântuită de propriile fantasme și fantezii. Fiecare dintre cele patru fete are o trăsătură cu valențe caracterizante. *Martirio* (Inna Andriucă) preferă să evadeze din realitate cu ajutorul drogului, construindu-și o altă realitate în care are ca partener pe *Omul cu dantele* (Daniel Rizea); *Madalena* (Camelia Paraschiv) se entuziasmează de prezența *Bunicului* (David Kosma), altă apariție fantomatică. Cu toate că *Pepe Romano* (Florin Vidamski) ar trebui să o curteze pe *Angusta* (Valeria Olar), cea care îl seduce este senzuala *Adela* (Nadia Sămărghițean), sora sa fiind obligată astfel să se refugieze în „plăceri" ne-erotice: rostește vocala „u".

Maria Josefa, bunica (interpretată cu foarte mult talent de către Elena Popa), este un personaj plin de pitoresc. Imagine a altei epoci, o epocă a dantelelor prăfuite, ea este cea care refuză prezența bărbatului care o curtează, a bunicului, altădată cel dorit, căci a-l urma, înseamnă, de fapt, a păși în moarte. În această nebunie a fantasmelor și obsesiilor, singura care își păstrează luciditatea este slujnica a cărei experiență de viață anostă o face a nu mai dori ceva.

Radu Afrim reușește să creeze un întreg univers al frustrării și al visului erotic, folosind cuvântul și sunetul, gestul caracterizant sau dansul, păstrând însă substanța operei lui Lorca într-un spectacol cu o testură bine țesută, chiar dacă, pe alocuri există și îngroșări sau deviații.

Teatrul „Andrei Mureșanu" Sfântu Gheorghe – Alge(Beranda' House Remix), **un spectacol de Radu Afrim după Lorca. Distribuția: Ioana Gajdo, Elena Popa, Inna Andriucă, Camelia Paraschiv, Nadia Sămărghițan, Valeria Olar, Daniel Rizea, Florin Vidamski, David Kosma, Mirela Bucur-Pál.**

Adrian MIHALACHE

Sub semnul lui Magritte

Afișul îndrăzneț al spectacolului **Îngerul electric** de la Teatrul Act, cu trei nuduri ascunzându-și pudic sexele, atrage publicul în sală, sugerând că, înăuntru măcar, mâinile dispuse ca frunze de viță vor fi date la o parte. Nu este cazul: programul pune spectacolul sub semnul lui Magritte, avertizând că nu e nicidecum vorba despre o partidă de sex în trei („ceci n'est pas un 3some"). Piesa lui Radu Macrinici, logic construită, descrie apocalipsa derizorie a unei societăți atomizate, în care pierderea valorilor are drept consecință griparea infrastructurilor. Doi băieți și o fată, complet debusolați, decid să se sinucidă în grup. Trauma lor este imposibilitatea comunicării – în familie, ca și în interacțiunea socială. Pregătindu-și sfârșitul, ei asistă la o pseudoemisiune TV, o anchetă care amestecă reintroducerea pedepsei cu moartea cu problematica morală a sinuciderii, în clișeele retorice cu care discursul public ne-a obișnuit. Emisiunea este întreruptă de anunțuri repetate privind iminența întreruperii livrării de energie la nivel național, din cauză de neplată. Tinerii recurg la sex ca la ultima posibilitate de a trăi pe deplin o experiență comună. Uciderea fetei în climatul actului pare, în context, un gest de generozitate. Finalul este beckettian, întreruperea curentului reducând sinuciderea la absurd.

În plan formal, piesa este interesantă prin dimensiunea ei multimedială. Indelebil legat de corporalitate,

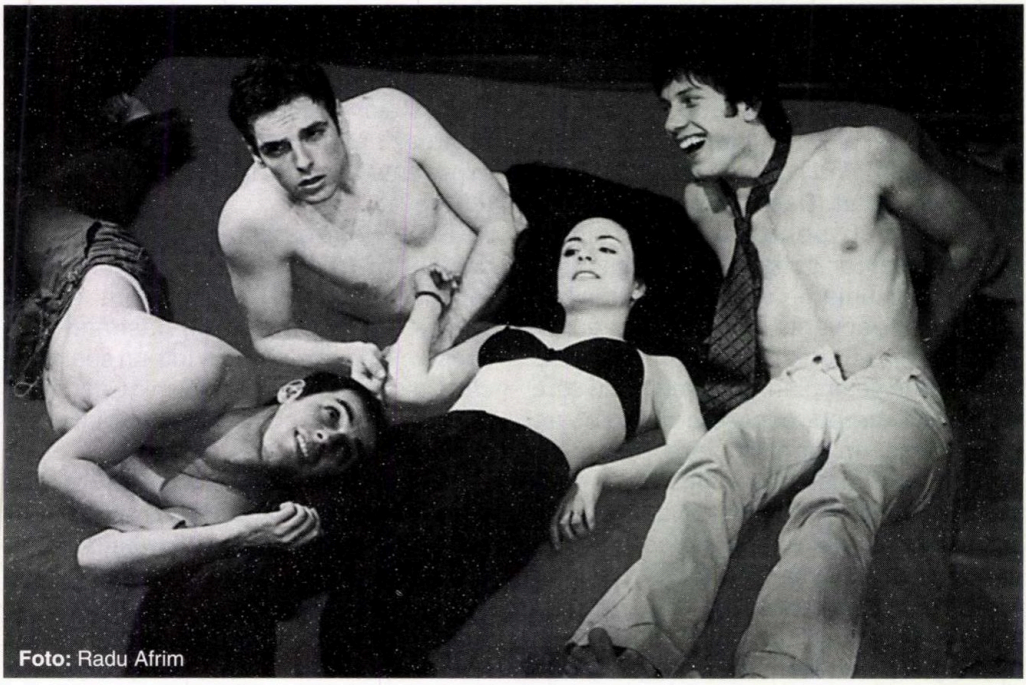


Foto: Radu Afrim

teatrul rezistă mai bine decât orice altă artă tentației tehnologice, refuzând virtualizarea completă. Cu toate acestea, integrarea în spectacol a multimediei promite însemnate rafinări de limbaj. Din păcate, interacțiunea dintre actorii în carne și oase și imaginile emisiunii de pe ecran este slabă. Pseudoancheta TV este credibilă și amuzantă, dar se desfășoară independent de dialogul personajelor, în afara unor suprapuneri ocazionale ale trupurilor pe imagine. Cele două discursuri – teatral și televizual – se completează la nivel semantic, dar nu fuzionează la nivel sintactic. Structura dramatică este dezechilibrată: funcționarul hotelului își joacă numărul la început, apoi dispare în ceață. Reușita regizorală principală este scena de sex, condusă cu eleganță și naturalețe de Radu Afrim, deși cu impact mai mic decât scenele similare din spectacolele lui Alexander Hausvater. Farmecul reprezentației se datorează mai ales tinerilor interpreți, care se apropie cu empatie de personajele lor, sunt cuceritori prin candoare și firești în rostire. Antoaneta Tănăsescu este sursa de energie care electrizează interacțiunile dintre personaje. Cristian Popa, căzut în plasa trio-ului, este dezavantajat de o partitură insuficient dezvoltată. Bogdan Dumitrescu este veridic și expresiv în rolul unui tip *cool*, dar are o ușoară afectare în intonație, de care ar trebui să se dezbare. Adrian Ștefan este deosebit de atrăgător, atât prin expresia corporală, cât și prin amestecul de duritate și gingășie din care-și construiește personajul.

Spectacolul este gustat îndeosebi de publicul tânăr, care se regăsește cu neliniștile și impulsurile sale. Este vorba de tineri care n-au cunoscut răsfățul în care părinții lor s-au complăcut, avizi – contrar frondei aparente – de repere sigure, de seriozitate și stabilitate. Ei nu contestă conformismul opresant, ci se ridică împotriva relativismului dizolvant.

Teatrul Act – Îngerul electric **de Radu Macrinici. Regia: Radu Afrim. Distribuția: Antoaneta Cojocaru, Bogdan Dumitrescu, Adrian Ștefan, Cristian Popa. Video: Rarita și Istvan Szakats. Data reprezentației: 22 martie 2002.**

Ion CAZABAN

„Underground" sau „café-teatru"?

Constituirea grupului de inițiativă teatrală de la Galați nu poate decât să trezească interesul nostru. Îi dorim o tinerețe mereu temerară, pusă pe fapte! Deocamdată, este un grup restrâns, dar cu proiecte importante, pentru realizarea cărora este nevoie, firește, de o strategie inteligentă, de o atentă clarificare a obiectivelor propuse și a posibilităților reale. La conferința de presă organizată după un bun obicei, ni s-au lămurit, parțial, intențiile acestui start, precizându-se opțiunea pentru „underground", despre care s-a discutat îndelung. Azi este de la sine înțeles că existența unui spațiu la subsol nu justifică înființarea unui teatru „underground". Rămânând locul unor experiențe emoționale altfel reprimate și a unei complicități

incitante cu publicul, el devine o metaforă a revelării unor aspecte acoperite de convenții și obișnuințe, ascunse în viața de toate zilele. „Underground" se asociază cu gestul provocator, determinat de o situație insuportabilă care trebuie scoasă la lumină, impusă dezbaterii, chiar dacă deranjează spectatorul în preferințele de simțire, în comoditatea lui de gândire. Într-o accepție actuală (postmodernă, după câteva decenii de practicare în diferite țări), teatrul de „underground" își păstrează, cu deosebire, tematica incomodă, problematica frecvent marginalizată, pentru că nu poate fi prilej de divertisment. Este un teatru care necesită un anumit repertoriu (autori necunoscuți, tineri care nu-și confecționează textele ca să convină așteptărilor) și, pe măsură, un alt mod de expresie, de o incisivitate fără rețineri, de un sarcasm fără concesii. După cum s-a văzut, „underground" funcționează ca teatru alternativ, experimentează în sensul celor arătate mai sus, își asumă tenace obiectivele unei „avangarde", necruțătoare cu atitudinea filistină.

Piesa lui Ștefan Caraman, prezentată în premieră, este o comedie amăruie, cu „problemă", care corespunde ideii de teatru ca terapie, menționată de regizoarea Camelia Hâncu la conferința de presă. Cele două personaje, El și Ea, ilustrează limpede dezagregarea unei căsnicii începute greșit. Pentru că (observăm) Ea îl cucerește pe El din interes, iar el se lasă cucerit dintr-o (să-i zicem) superficialitate erotică... Ceea ce pornește cu un pas greșit merge tot mai prost și sfârșește oribil! Nu-s greu de recunoscut fazele previzibile: răcirea dorințelor (care întreținеau apropierea fizică), blazarea, iritarea, reproșurile, certurile ce-și sporesc violența până la omor... Duetul Othello–Desdemona, în italiană, din opera lui Verdi, este de un amuzament înșelător, în care cei doi își descoperă o dată mai mult meschinăria și vulgaritatea relațiilor. Schițate nervos, momentele piesei parcurg simptomatica evidentă a „crizei" care, în fond, este una de structură morală. Semnificativ este modul în care bărbatul și femeia își amintesc, repetat, tot mai diform însă, prima lor întâlnire...

În spectacol, doi cântăreți „folk" (Maria Magdalena Dănăilă și Bogdan Gogu Goage) intervin foarte adecvat, ca mimică și ton, realizând o imagine sonoră a kitsch-ului sentimental și un comentariu ironic, punctând la momentul potrivit. *Ea* (Carmen Albu) se arată incertă, lunecoasă, de la ispitiri de femeie sexy la izbucniri nervoase, de la istericale necontrolate la meloridicol. *El* (Marian Sterian) este mai concrert individualizat în reacții, în aerul său de soț stăpân, jucat cu umor actoricesc veritabil. Dialogul lor oscilează elocvent între erotic și culinar – ambele denotând saturația!

Am asistat la un reușit spectacol de „café-teatru", mai curând dispus să amuze decât să fie incisiv în conținut sau în formă. Fără a face din „underground" o formulă restrictivă exclusivistă, alt text de Caraman (de felul celor prezentate la festivaluri „Atelier" și „Altfest") ar fi fost, probabil, mai convingător pentru opțiunea teatrală anunțată.

Andy's Club și Fundația „Astralis", Galați – Talk show **de Ștefan Caraman. Regia: Camelia Hâncu. Scenografia: Laura Alexe. Ilustrația muzicală: Maria Magdalena Dănăilă, Bogdan Gogu Goage. Cu: Carmen Albu, Marian Sterian. Premiera: 18 mai 2002.**

Delia VOICU

La suprafață...

Titanic vals se bucură și astăzi, după 70 de ani de la crearea sa, de o mare audiență la public. Replicile lui Tudor Mușatescu, „poate cel mai spiritual român", cum îl numea Camil Petrescu, își păstrează strălucirea, fiind, chiar și numai prin simpla lor rostire, un spectacol în sine. Pe succesul textului mizează și autorul montării de la Teatrul „Nottara". Viziunea regizorală a lui Dinu Cernescu pare a se dedica respectării întocmai a literei piesei. Pe scenă este reconstituit, în detaliu, universul moral și social al unei familii interbelice: familia lui *Spirache Necșulescu*, un modest funcționar de prefectură, moștenitor, peste noapte, al unei averi importante. Pentru mai toți ai lui, banii reprezintă măsura idealurilor, a caracterului, nereușind să le schimbe în viață decât dimensiunea *kitsch*-ului în care lâncezesc. În casa mult visată a noilor îmbogățiți se regăsește, la scară mai mare, prostul gust, iar proasta lor calitate umană e satirizată prin mobilitatea cu care aceștia se adaptează în funcție de împrejurări. Cele mai exersate în oportunism sunt soția și soacra, eroine identice, doar că la alte vârste – prima, la vremea celor din urmă elanuri amoroase (coarnele cuierului străjuiesc simbolic în locuința bonomului *Spirache*), cea de-a doua, într-un întârziat moment de glorie, divulgând, din exaltare, păcate ale trecutului, dintotdeauna, în schimb, credincioasă cărților de joc, de la care află răspuns incontestabil la toate întrebările fundamentale.

Reprezentația se sprijină, din păcate, numai pe umorul dramaturgului și pe câteva creații actoricești solide: Ileana Stana Ionescu în *Chiriachița* – soacra voluntară și abuzivă –, Camelia Zorlescu în *Dacia*, soția plină de pofte senzuale și ambiții de mărire, Ion Siminie în avocatul *Procopiu*, un bătrân senil, al cărui discurs e presărat cu isterice ticuri profesionale. *Gena*, fiica invalidă, este în întruparea Andreei Măcelaru o figură luminoasă, plină de grație. Rolul lui *Spirache* (Ștefan Radof) e susținut cu vigoare, dar fără strălucire, iar cel al *Sarmisegetuzei* (Crenguța Hariton) e doar în parte acoperit. Cristian Șofron, Sorin Cociș și Anda Caropol sunt prea detașați de personajele lor, în timp ce George Alexandru și Viorel Comănici supralicitează.

Regia e ușor deficitară și în colaborarea cu cei doi scenografi, Luana Drăgoescu (costume) și Mihai Mădescu (decoruri). Ambianța plastică, fidelă indicațiilor scriitorului, e lipsită totuși de forță sugestivă. În actuala înscenare, „bătrânul" *Titanic* se menține la suprafață mai mult datorită valorii sale literare.

Teatrul „Nottara" – Titanic vals **de Tudor Mușatescu. Regia: Dinu Cernescu. Decorul: Mihai Mădescu. Costumele: Luana Drăgoescu. Cu: Ștefan Radof, Camelia Zorlescu, Ileana Stana Ionescu, Crenguța Hariton, Andreea Măcelaru, Cristian Șofron, Mihai Handrea, George Târnoveanu, Sorin Cociș, George Alexandru, Viorel Comănici, Ion Siminie, Anda Caropol, Mircea Jida. Data premierei: 31 martie 2002.**

Ileana Stana IONESCU și Ștefan RADOF

Foto: Corneliu David

Claudia LIPAN

Cuibul de viespi

După succesul la public cu cei trei „negustori", *Tache, Ianke și Cadâr*, de la Teatrul Național, a venit rândul Teatrului Odeon să găzduiască carnavalul celor trei *Gaițe*. Alexandru Dabija și-a imaginat „cuibul de viespi" al lui Kirițescu în câteva tablouri: încăperea bătrânească, moșierească și în plină decădere a albinelor din familia *Duduleanu*, acolo unde se împarte dorința de înavuție cu expresia țăranului îmbogățit; dormitorul mezinei *Margareta* și a soțului său, *Mircea Aldea*, care rupe visele solitare ale îndrăgostiților de realitatea comodă și insuficientă unde s-au silit să apară; și, în fine, parastasul, tablou final ce leagă absența viselor anterioare de mica și falsa lume burgheză.

Cele trei „Gaițe" sunt de fapt o actriță și doi actori – Dorina Lazăr și, într-o excelentă interpretare, Constantin Cojocaru și Ionel Mihăilescu. Ei surprind foarte bine tabieturile bătrânilor care încep să piardă din forța unei discuții, a unui argument în detrimentul unor gâlcevi inutile de bonton. Dorina Lazăr este o *Anetă Duduleanu* hotărâtă să instaleze în casă matriarhatul. Își oblojește ca o cloșcă cei trei copii, își necăjește repetitiv surorile și rânduiește familia după principii de fier, abulice, neverosimile. Închină scaunul când dă pasențe, are curiozitate bâbească, o furnică printre degete soarta fiecărui suflet care respiră aerul cuibului, se împacă și se ceartă ca la ușa cortului, are pretenții de limbaj din partea celorlalți, dar vorbește ca la mahala. Le rezolvă pe toate cu aceeași ușurință cu care le încurcă din nou. *Zoica*, sora ei, este o bătrânică sentimentală care speră să apuce suta de ani. Când se simte în formă, își calcă pe „dignitate" în fața slugilor și devine bărbată. Fie că este mustruluită pentru că „a iernat" pe la rude, fie că este răsfățată și flatată cu mici atenții, *Zoica* își permite uneori câte o aventură: se urcă pe dulap pentru o cană în pofida palpitațiilor Tatei... *Lena*, sora cea mijlocie, a căpătat parcă puțin din amândouă – vicleană, aparent împăciuitoare, se dezminte ținând partea celui care lovește mai tare; de modă veche, ascunde cărțile de joc la ciorap, este cu doftorii, cu leacuri bâbești, cu vise, cu spaime. Cei trei actori sunt într-o formă foarte bună, ei alcătuiesc tripticul familial influențat de două lumi distincte: bogații și săracii. Se completează unul pe celălalt, sunt nostimi, copleșiți parcă de tonusul satiric, caragialesc. Se lasă ademeniți o dată cu spectatorii de lumea lui *Costache Giurgiuveanu*, a lui *Spirache* sau *Cațavencu*. Și trebuie spus că sunt ajutați foarte mult de decorul mai mult grafic al lui Vittorio Holtier, cu încăperi tapetate în covoare și de costumele Irinei Solomon vii, expresive, autentice.

Mai puțin reliefată, drama tinerilor din al doilea tablou se consumă prin numeroase crize de anxietate, singurătate și supraviețuire ale *Margaretei* – Elvira Deatcu. Umblă ca o somnambulă, are ifose, este bolnavă și timorată de cuvântul mamei. Rămâne însă, pentru *soț* (Marius Stănescu) o femeie frumoasă și vulnerabilă. Grija sufocantă a familiei o va ruina până când o va duce la pierzanie. Țipetele isterice ale *Margaretei* pot deranja; dar tot ele trimit la spațiul închis ca un labirint, un labirint de covoare și carpete suspendate în planul secund al scenei. Sufocantă imagine creată de scenografia lui Vittorio Holtier! Ea surprinde cel mai bine cuibul, înțepăturile tacticoase ale „viespilor", urâta umflătură lăsată de fiecare în parte... Marius Stănescu nu a reușit să redea neputința lui *Mircea Aldea*, fost jurnalist, cu remușcări din pricina meseriei, ale cărui opțiuni în viață se fracturează în casa Duduleanu precum bețele de chibrit. *Aldea* nu este un „dandy" risipit care moștenește o simplă avere; el poartă amprenta tuturor eșecurilor familiei, rătăcirii sufletești pe care o ascunde fiecare sau pe care nu o mai recunoaște, fidelității conjugale cu care nu știe uneori ce să facă.

Slăbiciunea *Margaretei* transpare pe chipul lui ca într-o oglindă. Ea, soția, este pretextul lui de conviețuire alături de niște oameni cu care nu are nimic de-a face.

Vie mi s-a părut și evoluția lui Pavel Bartoș în *Ianache*. Capabil să rezolve toate „pagubele" surorii *Aneta*, ale soției *Collete* – Carmen Tănase – devine din bărbatul derutat și fricos, un familist cu „principii", cu tupeu, cu „ambâț". În același registru evoluează Mirela Dumitru, în rolul *Zamfirei*, fata în casă. Obraznică, nemulțumită de stăpână, se mai pierde cu firea, gustă pe rupte din bucatele de la masă, se îmbată cu vinul pentru parastas, face zarafet și clocotește de supărare când nu i se dă dreptate. Registrul comic natural al actriței umple sala de voie bună.

Spectacolul se apropie de literatura pe care o tot scrie Alexandru Dabija pe scenă de câțiva ani încoace. Literatură care provoacă un fel de nostalgie, aș spune, a fracturii care apare între aspirațiile unor oameni, mai ales dacă îi desparte un timp personal diferit. O literatură a micilor bucurii ale vieții care încearcă să răzbată prin personaje alienate, o literatură a unui fals precept despre o poziție socială mai bună. *Gaițele* completează scara de valori a unei societăți unde se simt „ca-n familie". Micul lor *cuib de viespi* încărcat de mobilele vechi, mirosind a mucegai și culoarele aerisite între covoarele care atârnă, este doar un spațiu al traversării dintr-un capăt spre celălalt al asemănărilor și deosebirilor între cei care nu mai au unde să evadeze. Singurul care pleacă din cuib în golul dispariției covoarelor este *Mircea Aldea*. Și, nu știu de ce, parcă am simțit nevoia de a căuta la sfârșit transparența înspre evadare a unuia dintre personaje.

Teatrul Odeon – Gaițele **de Alexandru Kirițescu. Regia și ilustrația muzicală: Alexandru Dabija. Decorul: Vittorio Holtier. Costume: Irina Solomon. Cu: Dorina Lazăr, Constantin Cojocaru, Ionel Mihăilescu, Carmen Tănase, Pavel Bartoș, Marius Stănescu, Elvira Deatcu, Virginia Rogin, Petre Nicolae, Ana-Maria Moldovan. Data premierei: 29 mai 2002.**

Marcela ILNIȚCHI

D.R. Popescu la Teatrul Valah din Giurgiu

Punerea în scenă a piesei **Cezar, măscăriciul piraților** de D.R. Popescu de către N. Perveli Vili este un proiect ambițios, datorită unei relații incomode cu textul și, aș spune, ușor hazardat în raport cu publicul concret căruia i se adresează.

Autorul suprasolicită spectatorul să accepte o mare mobilitate a convențiilor într-o succesiune câteodată derutantă. S-a vorbit de „ipoteză dramatică" și sarcina regiei nu este ușoară în intuirea sau eventual completarea intenției structurante a textului.

Ingeniozitatea regizorală „animă" momente ale parabolei dramatice a puterii, dar redundanța demonstrației de idei nu poate fi evitată total. Propunere regizorală a unei propuneri dramaturgice, accentuează câteodată arbitrarul din text. Și mă gândesc la finalul spectacolului, în care lupta pentru putere, deja supraexemplificată în text, este extinsă de regizor până la a i se rarefia semnificația. Râvnitele însemne ale puterii ajung la femeia-tovarășă până ieri a ambiției masculine, devenită acum următoarea uzurpatoare a puterii în seria numită de Ion Cocora, în caietul-program al spectacolului, „un Cezar, doi Cezari, trei Cezari...".

Regizorul dă „haine teatrale" textului astfel încât publicul să fie atras pe această cale de tezele expuse. Joc dinamic, suculent, mișcarea în toate sensurile scenei destul de mici, muzica atotprezentă. Remarcăm și acum ingeniozitatea folosirii neajunsurilor scenei, care sunt profunzimea

redusă și posibilitățile limitate de iluminare. Decorul în perspectivă frontală – puntea corabiei piraților – ale cărui linii ascendente duc spre poziția de sus, a căpitanului și a puterii în sens metaforic, maschează neajunsurile de care vorbeam.

Poate că lirismul paradoxal de care vorbește Ion Cocora când apropie piesa de *Caligula* lui Camus și pe care îl vrea și D.R. Popescu de la interpretul ideal al lui *Cezar* ar fi fost matca cea mai potrivită în care să se canalizeze agitația uneori dezordonată a lui Cosmin Crețu. E dificil pentru un personaj-variantă să se insereze printre personaje mai veridice.

În rolul *Căpitanului,* Ovidiu Gherasim este o contrapondere mai solidă la transformările câteodată forțate prin care trec celelalte personaje. Nici personajul lui nu este de altfel scutit de asta, dar jocul conținut îl face mai credibil.

Am rămas cu impresia pozitivă că există la Giurgiu un ansamblu actoricesc în proces de creștere și că teatrul este interesat, exemplu fiind și spectacolul comentat, de constituirea de evenimente culturale.

Teatrul Valah Giurgiu – Cezar, măscăriciul piraților **sau *Capcana* sau *Cine îndrăznește să verifice dacă împăratul are chelie falsă* de Dumitru Radu Popescu. Regia: Nicolov Perveli Vili. Scenografia: Olimpia Damian. Ilustrația muzicală: Teo Georgescu. Coregrafia: Petre Moga. Cu: Cosmin Crețu, Ovidiu Gherasim, Violeta Crețu, Ion Cojocaru, Florin Dumitru, Toma Vasile, Nicolae Botezatu, Dinel Țancof. Data premierei: 18 aprilie 2002.**

Paradoxul unui Anouilh plictisitor

Citindu-l pe Anouilh este obligatoriu să înțelegi o anumită grație a spiritului. El nu este autorul unui teatru de teză, în care se confruntă principii, ceea ce ar justifica, să spunem, o montare mai apăsată. La el, prin paradox și ironie, prin diversitatea aparențelor, se ajunge la o bogăție și un insolit al reacțiilor și situațiilor, care, dacă sunt eludate, conduc la sărăcia ideilor spectacolului.

Drept consecință, teatralitatea intrinsecă teatrului său fiind neglijată, în spectacol începe să se întrevadă mucavaua, fațada, simbolul greoi și inestetic. Este capcana în care cade spectacolul Teatrului din Galați, pe care l-am vizionat la Teatrul Mic, unde Galațiul s-a aflat în turneu în cursul lunii mai. Se apasă prea mult pe confruntarea putere–sfințenie, una doar din fețetele piesei. Totul capătă o solemnitate falsă, ca și când s-ar spune „vorbim de lucruri serioase cu mijloace serioase", ceea ce este exact opus spiritului lui Anouilh.

Tot așa, din cauza mizei pe efectul exterior, nu mai suntem atât de aproape de problemele personale ale *Regelui* și ale lui *Becket*, care devin fantoșe ale regalității–bisericii. Anouilh vorbește cu familiaritate despre cei de sus, el de-mitizează atitudinile și vorbele mari. În spectacol se procedează invers de cele mai multe ori, aparițiile și replicile personajelor fiind încărcate de efecte teatrale apăsate.

Din această sufocare a spiritului răzbate, din când în când, nevoia actorilor principali de a fi mai intimi cu propriul lor personaj. Sunt momente când și publicul aplaudă dezvăluirile psihologice care se cer. Atunci, firav, percepem că este vorba în piesă despre singurătatea regilor și despre prietenie, despre teama omului obișnuit în fața investirii cu un destin excepțional, despre egoism și altruism.

Pentru că este fals-solemn, spectacolul devine monoton. Caracterizarea rapidă și sclipitoare a personajelor din jurul *Regelui* și al lui *Becket*, fundal viu și mobil, este înlocuită cu insistența tristă pe clișee de gest și interpretare.

Comentariul muzical „greu" nu sublimează trăirile scenice, ci invadează scena și sala într-o confuzie neartistică între

Tudor Vlad JIPA
și
Dan CĂPĂȚÂNĂ

spațiul teatral și biserică. Decorul, acolo unde ar vrea să fie metaforic, nu găsește termenii adecvați, și devine mimare a unei intenții expresive.

Astfel încât te întrebi, în fața desfășurării pe care o presupune o piesă istorică: costume, ansamblu mare de actori, decoruri, deci un proiect ambițios al teatrului, care a fost resortul intim care l-a condus pe regizor la Anouilh?

Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați – Becket **de Jean Anouilh. Traducerea: Dana Crivăț și Al. Mirodan. Adaptarea: Cătălin Vlad Vasiliu. Regia: Cătălin Vlad Vasiliu. Decor și costume: Mihaela Brehui. Comentariul muzical: George Marcu. Cu: Vlad Vasiliu, Tudor Vlad Jipa, Mihai Mihail, Lucian Pânzaru, Cătălin Cucu, Cristian Gheorghe, Dan Căpățână, Tamara Constantinescu, Ana Maria Ciucanu, Corina Constantinide, Petre Păpușă. Data reprezentației: mai 2002.**

UN CARAGIALE TÂNĂR

Ion COJAR

Cu ochii dascălului

Un grup de tineri actori cărora li s-au adăugat doi colegi cu experiență au realizat, conduși de o tânără, pot nota liniștit regizoare (Teodora Câmpineanu), un foarte convingător spectacol cu piesa **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale la Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu".

Din toate componentele sale și din detalii spectacolul radiază bună dispoziție, confort psihic, vigoare, certitudine ideatică și stilistică, tensiune dramatică și comică autentică, neforțată prin artificii, trucuri și speculații „extra text" la modă, angajați într-o admirabilă dăruire, fără alt scop, fără răsplată materială, doar pentru a se face utili unei încercări din care să rămână, eventual, doar cu satisfacția că și-au oferit o șansă lor și regizoarei, șansă pe care nici un teatru instituționalizat nu le-a putut-o oferi. E greu de acceptat de pildă că Simona Popescu, interpreta care e de-a dreptul briliantă în *Spiridon,* în cei patru ani de când a absolvit la clasa Dem Rădulescu, geniu comic, dar și uriaș pedagog, nu și-a găsit un loc într-un teatru instituționalizat. Ce face ea în Spiridon nu e doar expresia unui talent deosebit, cum s-ar putea crede, ci o certă dovadă de inițiere și specializare de cea mai aleasă metodă de instrucție și tehnică de artă actoricească.

De fapt, dovada acestui adevăr de necontestat este performanța întregului

grup care demonstrează că sunt reprezentanții unei unice școli, deși provin din clase diferite: Luminița Erga, interpreta atât de bogată în soluții la problemele încurcate ale *Vetei* și atât de convingătoare – clasa prof. Mircea Albulescu; Alina Berzunțeanu, în răsfățata *Zița* – clasa prof. Alexandru Repan; Vlad Zamfirescu, un *Chiriac* jucăuș, neastâmpărat și subtil ca un mic demon seducător și rău și, în sfârșit, Silviu Biriș, cu al său *Rică* înlăcrimat cu secreții adevărate, ducând spaimele acestuia la limitele grotescului – ambii de la clasa mea, toți fără excepție punând în lucru același principiu sacru al artei actorului, „adevărul individual", adânca subiectivitate, exprimată verosimil și guvernat în permnență de marele principiu al „unității" organice. Viața psihicului omenesc (atât timp cât actorul e chemat să reprezinte oameni vii și nu fantoșe) și viața fizicului. Bucuria de a constata că nici unul nu se pre-„face", ci se străduie să „fie", că nu „mimează", nu „joacă" ceea ce ar trebui să-și asume cu credință nu este numai a dascălului care i-a crescut, ci a tuturor spectatorilor fascinați de adevăr.

Și dacă entuziasmul meu pentru munca elevilor noștri cu care, desigur, ne mândrim este atât de justificat, cum să trec fără să aplaud din suflet prezența în spectacol a mai „bătrânilor" absolvenți ai aceleași școli, dar care, cu aceeași juvenilă generozitate, s-au alăturat cu experiența și personalitatea lor, susținând acest gen de teatru tânăr. Bravo Leo Urs și bravo Alexandru Georgescu!

Constantin PARASCHIVESCU

Noutate și valoare

Valoarea e condiționată de noutate? Obligatoriu? Un spectacol foarte bun e mai puțin bun dacă nu are o idee nouă și soluții inedite? Am avut cândva o controversă cu un coleg pe tema asta, care contesta calitatea artistică a unui spectacol foarte bine interpretat, pe motiv că nu aduce nimic nou. Între tradiție și inovație era o confuzie de termeni în care nu mai încăpea stilul profund realist de joc, modern prin însuși faptul că transmite inteligent și viu spiritul unei piese clasice în modalitatea expresivă a vremii în care se produce. Din acest punct de vedere, orice premieră are câtimea ei de noutate, pusă în grila artei mai mult sau mai puțin eficient, inspirat. Dacă viziunea regizorului citește sensurile cu fantezie consonantă cu vremea, cine ar contesta buticurile care apar pe fundalul târgușorului din *O scrisoare pierdută* și faptul că *Tipătescu* urmărește atacul public al lui *Cațavencu* la televizor, ca în spectacolul lui Tocilescu? Iar dacă fantezia sondează subtextul ridicol al relațiilor, cine ar pretinde ca *Jupân Dumitrache* și *Veta* să nu se ia în serios, ca în spectacolul lui Măniuțiu cu *O noapte furtunoasă?* Trebuie neapărat să fie gelos jupânul pe *Chiriac* că nu se culcă cu el, ci cu consoarta, ca într-un spectacol obscen, ca să fie ceva nou? Sau să vină *Rică* la *Zița* cu chiote și lăutari când se face lampa mai mică, stârnind câinii, câtă vreme incursiunea lui în mahalaua „angelului radios" trebuie să se petreacă pe furiș? Multe „nopți furtunoase" țin să reproducă încrengătura schelelor pe care caută scăpare Rică, în echilibristică mai mult sau mai puțin reușită – unii o fac cu haz și vioiciune, mulți într-o hărmălaie care anulează efectul monologului magistral al celui urmărit apoi. Într-un spectacol recent, peste schelăria care parcă sugrumă scena, un reflector luminează tricolorul atârnat pe fundal, la începutul și sfârșitul peripețiilor, care n-au nici o legătură cu emblema nației – ce rost are? Toate aceste „noutăți" sunt din spectacole profesioniste, unde criteriul estetic balansează după orgolii.

Am văzut undeva un excepțional spectacol profesionist la o casă de cultură cu merituoase inițiative, „Nicolae Bălcescu", strada 11 Iunie. Cu o trupă de actori de la

Silviu BIRIŞ şi Luminiţa ERGA

mai multe teatre, majoritatea tineri, care joacă, după câte înţeleg, *de plăcere* **Noaptea furtunoasă,** fără nici o pretenţie de a epata cu ceva nou, ci doar cu dorinţa de a reda cât mai firesc şi cu convingere sensul real al peripeţiilor. Şi urmărind asta, cu discernământ şi seriozitate profesională, au descoperit uimitoare nuanţe comice ale relaţiilor dintre personaje, ale situaţiilor farsei, ale momentelor „furtunoase", pe care le-au pus în valoare cu o fantezie inepuizabilă şi o vervă contaminantă. Nimic nu e căutat, ostentativ, nu vine din afară, ci e în spiritul piesei şi în logica jocului, cu o trăire exemplară şi un haz irezistibil. Piesa o ştim şi parcă nu ştim cum va reacţiona *Veta, Ziţa, Chiriac* aici, cum va scăpa Rică de ameninţare, cum se va linişti jupânul după ce găseşte legăturica roşie în pat, pe care a văzut-o tot timpul la gâtul lui *Chiriac.* Ştiam, dar nu bănuiam că *Spiridon* poate fi un *spiriduş* al casei, care ştie tot, vede tot, precupeţeşte tot, cu şmecheria celui ce profită precoce de metehnele maturilor pentru a-i trage în piept, ca fumul de ţigară sorbit cu voluptate într-o clipă liberă. Sau vişinata dată pe gât într-un moment de neatenţie a protagoniştilor. Mişună pe-acolo, argint viu, mic şi cu ochii scăpărători, dând dintr-o perspectivă nebănuită mai multă savoare şi rezonanţă întâmplărilor. Fără să alerge *Rică* pe schele, că nici nu sunt în spaţiul modest al sălii fără scenă, culege aplauze în clipa lui de răgaz când relatează goana nefericită, descoperind într-un colţ o icoană a sfântului invocat şi apărându-se cu ea când e încolţit, ca un scut divin; perplexitate, săbiile ezită. *Ziţa* şi *Veta* îşi trăiesc cu patimă ardoarea amoroasă, de a cărei naturaleţe n-ai cum să râzi, ci numai de expresia ei teatralizată parodic. Jocul are ritm alert, tensiune reală, prospeţime şi farmec pe care nu le bănuiam la o montare nouă a celebrei comedii, fără zorzoane inedite.

Cine a realizat excepţionala faptă artistică? O tânără regizoare la început de drum, Teodora Câmpineanu, care a păşit, cum zice, „în această lume fascinantă, cu personaje de o candoare sordidă, ce trăiesc la graniţa dintre tragic şi ridicol", cu respect pentru autenticul Caragiale, care e numai în sufletul viu al operei şi nu în ţâfna

modernistă a cuiva. Respectul nostru pentru harul cu care l-a aflat, deslușindu-i palpitul omenesc și admirație pentru măiestria cu care ni l-a înfățișat cu o echipă din care doi experimentați, Niculae Urs *(Jupân Dumitrache)* și Alexandru Georgescu *(Ipingescu)*, sunt contaminați de elanul irezistibil al tinerilor parteneri Vlad Zamfirescu *(Chiriac)*, Simona Popescu *(Spiridon)*, Silviu Biriș *(Rică Venturiano)*, Luminița Erga *(Veta)*, Alina Berzunțeanu *(Zița)*.

Ioana ANGHEL-ICHIM

S-ar fi vrut o cronică...

Prin ce se definește ori se individualizează o generație?! Prin anul absolvirii, printr-un spirit comun, prin generarea unui curent de opinie ori a unei mode, elaborându-și un manifest? Poate.

Poate că cei care au studiat și au absolvit Facultatea de Teatru în anii '90, fie ei actori, regizori, teatrologi ori coregrafi, nu reprezintă o generație în sensul pur al cuvântului. Mai mult ca sigur nu sunt nici o generație de aur, nici de sacrificiu, nu au revoluționat sau inovat în vreun fel universul teatral românesc.

Poate că este vorba doar de promoții debusolate, cu profesori–mituri, secondați de asistenți neexperimentați, îndrumați uneori de profesori-fantomă, alteori de adevărate personalități teatrale, într-un sistem pedagogic și metodologic aflat la rându-i în derivă, dar căutându-și continuu drumul, într-un amestec de principii, de teorii și de tradiții. Așadar, școala postrevoluționară de teatru a îndrumat studenții cum a putut ea mai bine la momentul respectiv spre un teatru aflat și el într-un proces de transformare – de la o artă a subtextului, de la un teatru făcut cu pumnul și gura la unul totalmente libero în exprimare și concepție, în opțiune.

Poate că pe aceste nisipuri mișcătoare oamenii tineri din teatru nu au „dovedit" că reprezintă o generație... de aur, de sacrificiu, revoluționară... Și totuși, în cei câțiva ani de când joacă și montează absolvenți ai anilor '90, s-a putut vedea cu limpezime un lucru cert: sunt promoții de actori, regizori, teatrologi, coregrafi TALENTAȚI!!!

Toate aceste gânduri s-au îngrămădit pe hârtie datorită bucuriei pe care mi-a provocat-o un spectacol cu „Noaptea furtunoasă" a lui Caragiale pus în scenă de o tânără absolventă a unei școli particulare de regie – Teodora Câmpineanu – și jucat exemplar de tineri actori – Silviu Biriș *(Rică Venturiano)*, Alina Berzunțeanu *(Zița)*, Luminița Erga *(Veta)*, Simona Popescu *(Spiridon)* și Vlad Zamfirescu *(Chiriac)*. Lor li s-au alăturat mai puțin tinerii Alexandru Georgescu (*Nae Ipingescu)* și Nicolae Urs *(Jupân Dumitrache)*.

De multă vreme renunțasem să cred că aș mai putea râde cu poftă la vreuna dintre comediile lui Caragiale. Când fiecare cunoaște textul aproape replică cu replică, când toți am văzut nenumărate montări, mă întrebam ce ar mai putea să urmeze măcar la *Noaptea furtunoasă*. Și totuși eu personal am primit o explicație clară – talentul. Doar talentul, desigur însoțit de multă, multă muncă, poate da unicitate și adevăr textului dramatic. Iar această montare, realizată într-o oarecare casă de cultură, făcută din sărăcie (nu au existat bani nici pentru montare, nici pentru plata, măcar simbolică, a artiștilor), debordează de farmec și umor, păstrând totodată sensul clasic al textului lui Caragiale. Fără urmă de pretenții originalo-novatoare, mahalaua reînvie autentic sub ochii noștri. Relațiile se conturează evident între personaje, replicile arhicunoscute sunt susținute actoricește impecabil.

Așadar, eu personal, cu toate că poate suna pompos, vreau să le mulțumesc celor ce „au făcut" această *Noapte furtunoasă* pentru că, încă o dată, cu acest spectacol, această generație, poate buimăcită de mersul istoriei, arată că are într-adevăr talent și, implicit, valoare! Există!

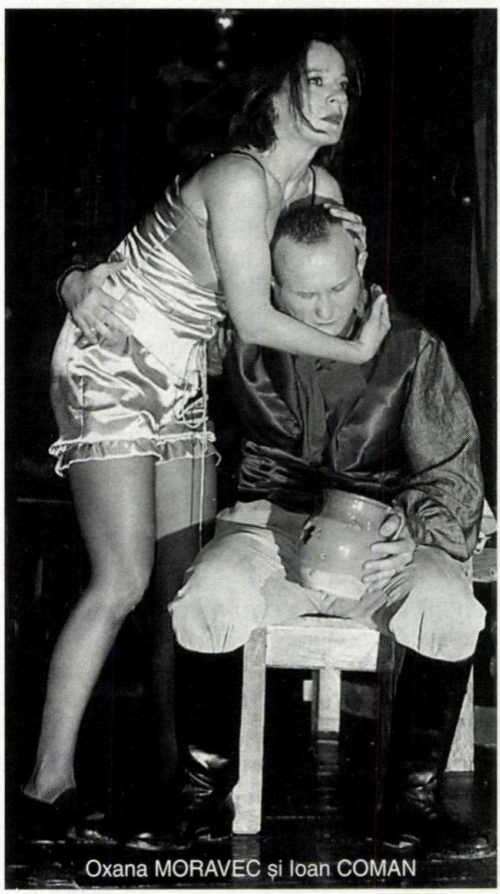
Oana BORȘ

O citire posibilă

Dezvăluirea specificității pe care lumea lui Caragiale o conține, conservată se pare și în formele noi este, în exegezele scenice ce atacă aceste partituri, scopul urmărit. Opera dramaturgică a autorului nici pe departe „descriptiv vizulă", o lume fără obiecte, vidă pare a da libertate regizorilor în a crearea universului caragialesc. Autenticul vine însă din bogăția de valențe ale personajelor surprinse cu o mare acuitate care aduc prin prezența lor, prin particularitățile caracterizante o întreagă lume vie și localizată. „Spectacolul (...) va redescoperi pe verticala lecturii mecanismele funcționării și perpetuării acestei lumi care este ROMÂNUL." Este mărturia de intenție a regizorului Lucian Sabados, care a montat *O noapte furtunoasă* pe scena teatrului pe care îl conduce, Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești. Țesătura transpunerii ploieștene are o anume coloratură localizată a mahalalei. Acea deschidere românească în care spațiile de viețuire sunt înghesuite, iar vecinul devenind martorul a ceea ce se întâmplă alături, căci funcția gardului este doar de limitare, nu și de izolare. Astfel, aici, decorul, prin a sa concretețe și consistență în amănunt dă imaginea unui curți obișnuite. Îmbinarea între detaliul realist și convenția peretelui rupt (soluție aleasă pentru a da în libertate de mișcare în spațiu) nu converge însă. Atmosfera, ca suport al situațiilor, este realizată prin jocul de plan doi. Gest și acțiuni adiacente îmbracă discursurile, îndreptându-le către un spectacol al vieții mărunte. Soluțiile nu se susțin întotdeauna, căci apar deplasări către nuanțări paralele, către o construcție de acțiuni în sine ce dau sentimentul minimalizării și pierderii pe alocuri a substanței.

Cu toate acestea, transpunerea scenică a lui Lucian Sabados poartă marca normalității și acelei specificități dorite, lăsând personajele a se dezvălui cu particularități plauzibile. *Jupân Dumitrache*, în întruchiparea a lui Niculae Urs, este credulul naiv, ușor retard, a cărui problemă de onoare prin lipsa de adâncime a personajului nu pare decât o formă golită, fără implicații emoționale adevărate. Ca pereche i se alătură *Ipingescu* (într-o intrepretare ușor expozitivă a lui Mihai Coandă), aflat pe undeva la polul opus, o imagine a „'oț-ului". Ioan Coman realizează un *Chiriac* corect conturat, ca și Ion Radu Burlan în *Spiridon*. Nu același lucru se poate spune despre Oxana Moravec, prezența destul de palidă în *Veta*. Nici Ada Simionică nu-și fructifică pe deplin talentul în *Zița*, personaj căruia nu-i speculează toate valențele. Rol mai închegat în ridicolul său este *Rică Venturiano*, realizat de Dragoș Câmpan, care rămâne însă tributar altor creații actoricești anterioare reținute în memorie.

Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești – O noapte furtunoasă **de Ioan Luca Caragiale. Regia artistică și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: arh. Cosmin Ardeleanu. Distribuția: Niculae Urs, Mihai Coandă, Ioan Coman, Ion Radu Burlan, Dragoș Câmpan, Oxana Moravec, Ada Simionică.**



Oxana MORAVEC și Ioan COMAN

CARAGIALE ȘI URMAȘII

Teatrul Național Craiova propune în această stagiune un nou proiect repertorial, intitulat ***Caragiale & Co***. Prilejul inițierii lui este dat, bineînțeles, de celebrarea **Anului Caragiale – 2002**. În cadrul proiectului, Naționalul craiovean își propune să prezinte, pe lângă dramaturgia caragialiană, și piesele altor scriitori români, care intră în istoria teatrului românesc alături de **Nenea Iancu**, fie pentru că se apropie de el din punct de vedere valoric, fie pentru că s-au născut în același spațiu geografic. Până acum au fost realizate spectacolele *D'ale carnavalului* și *Năpasta* de **Caragiale**, *Somnoroasa aventură* de **Teodor Mazilu**. Vor urma și alte montări după piesele dramaturgilor: **Eugen Ionescu** (*Delir în doi*), **George Ciprian** (*Omul cu mârțoaga*), **Dumitru Dinulescu** (*Casa cu țoape*). Proiectul este sprijinit financiar de **Ministerul Culturii și Cultelor**.

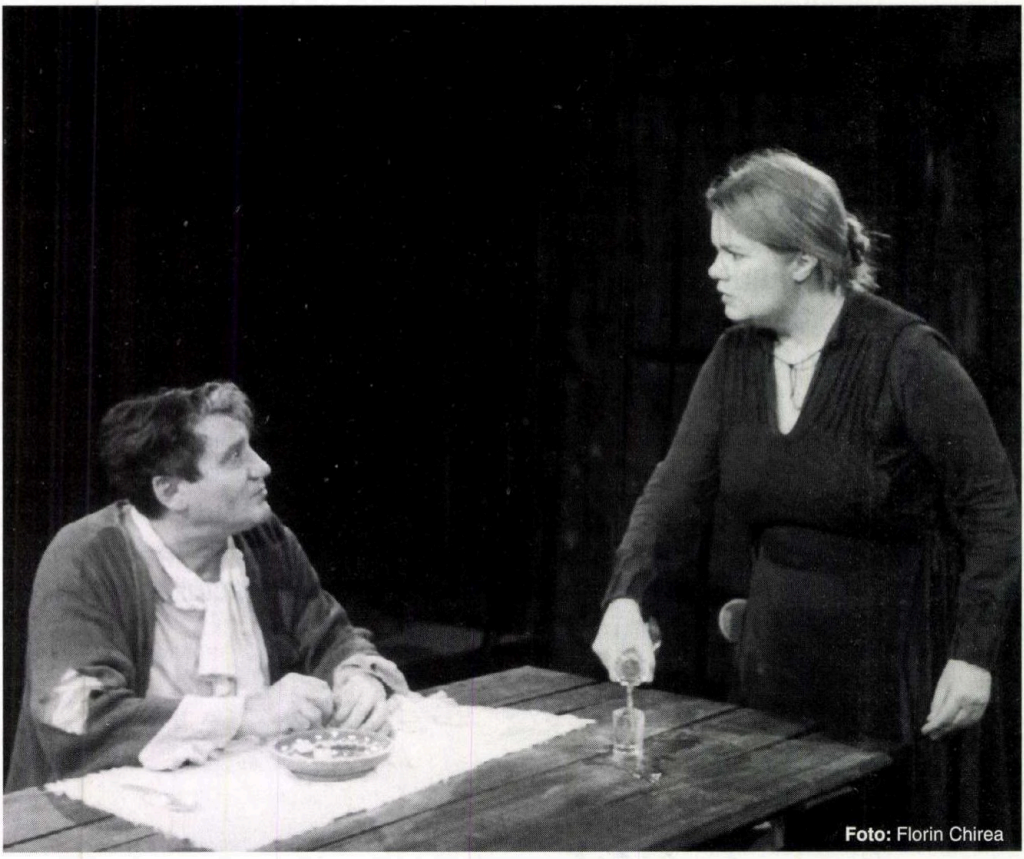
Irina IONESCU

Echilibru inspirat

Pusă în balanță și cu bune și cu nereușite, montarea regizorului Kincses Elemér după *Năpasta* lui Caragiale rămâne totuși un spectacol notabil. Exagerările de dragul inovației, încărcarea inutilă a unor scene, atipicul și derizoriul rezolvării altor situații devin la un moment dat neglijabile în raport cu emoția intensă transmisă de actorii Valentin Mihali (*Ion*) și Natașa Raab (*Anca*).

Va trebui să trecem cu vederea și multe alte elemente considerate astfel detalii nesemnificative. Printre ele, gesturile largi și violente, toate insuficient sau chiar deloc justificate, gesturi de care este plin jocul lui Constantin Cicort (*Dragomir*), acțiunile neverosimile precum împroșcarea decorului cu vinul dintr-o carafă sau sugestiile pretențioase ale regizorului care folosește o bucată de turtă dulce cu oglindă pentru reflectarea momentelor obiectivării și recunoașterii faptelor.

În raport cu textul, montarea nu propune diferențe semnificative, regizorul dorind, în primul rând (așa cum declară într-un interviu acordat lui Patrel Berceanu), o „echilibrare a virtuților și păcatelor eroilor", precum și scoaterea „încă o dată la suprafață" a talentului, care consideră că-i definește pe actorii distribuiți.



Valentin MIHALI și Natașa RAAB

Excelent în rol este într-adevăr Valentin Mihali, el compunând un personaj cu treceri rapide și neforțate, de la înduioșarea cu care cere să fie miluit la plâns liniștit, apoi la amărăciune și chiar la convulsii terifiante. Natașa Raab este, conform acțiunii firești a piesei, foarte puternică, deloc lacrimogenă și are, în plus, o voce comparabilă cu cea a Mariei Tănase din repertoriul căreia a și împrumutat, de altfel, câteva melodii. Tudorel Petrescu (*Gheorghe*) poate fi menționat, la rândul lui, dar numai cu o evoluție de dimensiuni modeste.

Scenografia realizată de Lia Dogaru pentru spațiul Sălii Studio *Marin Sorescu* a creat, prin așezarea publicului față în față și plasarea spațiului de joc între cele două rânduri de gradene, o mulțime de unghiuri subiective datorită faptului că, de cele mai multe ori, jucându-se cu spatele la o parte din public, mimica actorilor aflați în această situație era mai mult ghicită din felul în care reacționau partenerii lor de scenă sau după impresia lăsată asupra spectatorilor.

Teatrul Național Craiova – Năpasta **de I.L. Caragiale. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Lia Dogaru. Distribuția: Constantin Cicort, Tudorel Petrescu, Valentin Mihali, Natașa Raab. Data reprezentației: 11 mai 2002.**

Oana BORȘ

Un Mazilu cu iz absurd

Valer DELLAKEZA și Romanița IONESCU

Foto: Florin Chirea

Păstrând spiritul carageal prin finețea observației, prin acea aplecare și plăcere de a privi cu lupa comportamentul uman și, apoi, prin sarcasmul comentariului, dramaturgia lui Teodor Mazilu este o prezență absolut justificată în proiectul Teatrului Național din Craiova, *Caragiale&Co.*

În opera autorului postbelic, contextul social este determinat. Poate pentru că a fost contemporanul unei epoci speciale, așa cum specială este oricând impunerea forțată a unei noi doctrine. Ridicolul personajelor sale își trage seva din această stare de fapt, căci sunt privite în zbaterea – inconștientă, de altfel – de a-și îmbrăca idealurile firești într-o logică improprie, pe care „morala" o statutează însă. Raportarea la o realitate foarte bine delimitată temporar face ca opera sa să fie o zonă evitată de regizorii momentului.

Ștefan Iordănescu încearcă, însă, prin montarea sa după *Somnoroasa aventură*, pe scena Naționalului craiovean, o îndepărtare a lumii lui Mazilu de această datare. Incizia sa este radicală, însă, căci extrage din

această lume foarte clar conturată, o singură dimensiune, aceea a absurdului pe care o potențează și o transformă în osatura spectacolului. În piesele lui Mazilu, absurdul se insinuează însă doar la nivel de sintaxă, ca reflex al inadecvării între regula firească și cea recent canonizată. Aici, însă regizorul folosește elementele absurdului ca structuri morfologice ale discursul său scenic. El construiește o lume alienată, în care personajele se decupează distinct. Relațiile dintre ele, care au o coerență clară, impusă de structura realistă a piesei, sunt astfel dirijate încât se anulează. Iar una dintre fațetele teatrului absurd, lipsa de comunicare, devine cheia transpunerii lui Ștefan Iordănescu. Se pierde astfel, savoarea pe care lumea maziliană o are și care se naște din comicul dialogului și al situației concrete. Iar la nivel imagistic se tinde spre acea zonă a teatrului vizual care uzează de efecte adjuvante: fum, jocuri de alb și negru al imenselor uși care se deschid și se închid în jurul scenei și prin care pătrund eroii, minuscule fărturi în raport cu imensitatea decorului, și care se pierd apoi în scena goală, dând măsura ridicolului lor. Apar de altfel și rezolvări expozitive, neduse până la capăt: imaginea Cartaginei în flăcări.

Cum apar personajele în această lume reinventată de Ștefănuț Iordănescu?

Domnul Gherman (Valeriu Dogaru) este singurul care capătă o coloratură concretă: securist. Ticurile și reacțiile îl demască, frustrările la care viața l-a obligat îl fac a visa schimbarea pe care o găsește sinonimă cu căsătoria, dar care nu are nimic de-a face cu iubirea. *Mătușa Cleo* (Iosefina Stoia) este femeia ajunsă la o vârstă matură, care nu știe să îmbătrânească. De aceea i se par imposibil de înțeles noile idealuri ale tinerei sale nepoate, *Gabriela* (Romanița Ionescu), care, de fapt, se dovedesc simple toane ale unei infantilități entuziaste. *Manole* (Angel Rababoc), curtezanul *Gabrielei*, este imaginea unui teribilism juvenil, creionată cu ironie. Dar, poate cel ce dă cel mai bine măsura valorii sale, este *Valer Dellakeza* în *Ogaru,* care, cu finețe, face trecerea între asumare și joc, aducând pe scenă tristețea unui Charlot îmbătrânit.

Teatrul Național Craiova – Somnoroasa aventură **de Teodor Mazilu. Regia: Ștefan Iordănescu. Decoruri: Viorel Penișoară –Stegaru. Costume: Lia Dogaru. Muzica: Ildiko Fogarassy. Mișcarea scenică: Lorett Enache. Distribuția: Valeriu Dogaru, Iosefina Stoia, Romanița Ionescu, Valer Dellakeza, Angel Rababoc.**

Irina IONESCU

Forța unei lovituri de teatru

Răsfățat al scenei românești de după 1989, Matei Vișniec este jucat în continuare cu mult succes, chiar dacă piesele sale cu subiect politic, piesele care descriau raporturile dintre omul simplu și puterea opresantă, dintre călău și victimă, sau cele despre spălarea creierelor nu mai interesează atât de mult, cum se întâmpla în urmă cu câțiva ani.

Frumoasa călătorie... aleasă de regizorul Mircea Cornișteanu și realizată, în stagiunea trecută, la Teatrul Național din Craiova este, în consecință, o piesă complet diferită de cele menționate anterior, fiind – în esență – „o poveste de dragoste în care femeia apare... ca destin, ca iubire, ca inițiere", după cum declară însuși autorul. Este scrisă „într-un registru

oniric, fantastic", realist, având „însă în interior un nucleu metafizic ce izbucnește la un moment dat". Acțiunea se desfășoară pe parcursul a nouă nopți de dragoste pe care femeia-fantasmă le oferă victimei sale înaintea misterioasei călătorii spre eternitate. Deși debutează sub semnul incertitudinii, povestea de iubire a celor doi evoluează cu forța unei adevărate lovituri de teatru spre o parabolă a ciclurilor vieții, ale morții și ale vieții, din nou, cicluri care, ni se sugerează, ușor pot fi și inversate. Nu lipsesc în doze discrete nici lirismul, nici umorul, nici încărcătura dramatică, existând astfel din plin premisele unui spectacol reușit.

Piesa este montată în două registre distincte: unul realist – preponderent și minimalist, susținut de cei doi actori distribuiți, și altul simbolic – reprezentat scenografic printr-o combinație inspirată de oglinzi și jocuri de lumini, care soluționează imaginile poetice din final.

La nivel interpretativ nu se poate vorbi totuși decât despre niște prestații decente, marcate accidental de nuanțe ironice, nostalgice sau chiar anecdotice.

Punctele forte rămân deci textul și finalul vizual al spectacolului, el sugerând cel mai bine dimensiunea transcendentală a poveștii, pe care Matei Vișniec o ascunde printre scenele unei piese aparent bulevardiere.

Teatrul Național Craiova – Frumoasa călătorie a ursilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt **de Matei Vișniec. Regia: Mircea Cornișteanu. Scenografia: Lia Dogaru. Ilustrația muzicală: Mircea Cornișteanu, Valentin Pârlogea. Distribuția: Valentin Mihali, Romanița Ionescu. Data reprezentației: 12 mai 2002.**

Romanița IONESCU și Valentin MIHALI

Elisabeta POP

Sărbătoare cu rezerve

Spectacolul de la Oradea cu piesa lui Molière **Dom Juan** este un examen de diplomă. O spunem de la început, pentru că, așa cum se întâmplă la mai toate examenele, studentul vrea să-i arate profesorului că știe carte, că s-a pregătit. Și nu de puține ori el arată chiar în exces. Acest spectacol care, în mare parte, poate fi socotit o certă realizare, este minat și el de excese în toate direcțiile. Se bate tot timpul la toba mare, chiar și când scena nu cerea decât câteva acorduri la pian... Și pentru că totul este în exces, mărit de câteva ori, pentru că nu s-a economisit nimic, nici materiale, nici muzici, nici lumini, nici talent actoricesc, el lasă unora (și nu sunt puțini) impresia că se află în fața unui mare spectacol. Ei bine, nefiind ceea ce numim în mod curent chiar un eveniment teatral, acest spectacol constituie totuși un vârf al stagiunii în curs, o lucrare de nota 9, dacă (judecând după criterii didactice) nu chiar zece. Voi încerca să explic de ce.

Teatrul a avut în repertoriu acest titlu, ca propunere a altui regizor care n-a mai putut onora promisiunea. Radu Nichifor avea, din întâmplare sau nu, această comedie în portofoliul său, acceptând imediat colaborarea. Tânărul Radu Nichifor a dorit să dea examen cu un spectacol atent gândit în cele mai mici amănunte, în toate articulațiile sale, un spectacol temeinic și original. Ideea lui a fost să monteze un *Dom Juan* nu atât despre arhicunoscutul seducător, despre care s-au scris mii și mii de pagini, și s-au montat mii de spectacole, ci, mai ales, despre cum s-a jucat, în cele mai diverse epoci, acest interesant și controversat personaj. Și iată-ne martori, la cum credea regizorul că se juca *Dom Juan* chiar și înainte de nașterea lui, ca personaj (se pare că-l întâlnim pentru prima dată la Tirso de Molina, în secolul XVI): în Grecia antică (?), în teatrul clasic francez, în teatrul renascentist englez, la asiatici și, de ce nu, la ruși...

O idee îndrăzneață și, după câte știm, originală, dar care, e limpede, necesita o stăpânire perfectă a stilurilor de joc, ceea ce nici nu s-ar putea pretinde unui june regizor, la începutul carierei...

Urmând dorința fermă a lui Molière, Radu Nichifor a montat o comedie și nu te miri ce sofisticărie filosofică... Dar, oricât de lăudabile i-au fost intențiile, el mai cade ici-colo în păcatul eseizării, dacă pot să spun așa, a comentariului doct, a lungirii inutile a unor scenuțe ce ar fi trebuit jucate simplu.

Vioara Bara, scenograf de mult verificat, a gândit, generoasă, pentru tânărul ei coleg, nu unul, ci mai multe cadre de joc, impecabil gândite și realizate tehnic, costume superbe, nefăcând economie, așa cum, cel puțin la unele teatre din țară, simțim că se face. Spectacolul s-a bucurat de colaboratori de marcă, atât coregrafa talentată și harnică, Victoria Bucun, cât și compozitorii locali, binecunoscuții Florian Chelu și Mircea Laszlo Horvath, cu toții alcătuind o echipă sudată care a dat strălucire spectacolului, prin contribuții profesioniste.

Dacă tot a vrut să joace comedie „de-a lungul secolelor", mi s-a părut normal să apeleze la unul dintre cei mai potriviți actori de comediei ai

trupei orădene, la Petre Panait. Din nefericire însă, actorul a avut mai puțin umor decât ne așteptam, fiind chiar mai bun în scenele dramatice: de pildă în scena cu tatăl său, cu *Don Luis* sau în scena cu *Comandorul* (mai puțin ne-a convis în cea cu *Dona Elvira,* scena rusească, dacă nu cehoviană, poate tolstoiană sau chiar dostoievskiană). Las' că mulți dintre cei prezenți n-au prea înțeles ce caută țigăncile și cântecele țigănești și rusești într-o scenă din care tocmai ieșise *Domnul Dimanche...* sau tocmai intra... *Don Luis.*

Petre Panait a rămas, din păcate, la suprafața lucrurilor, la enunțul lor, dar totuși a avut câteva momente excepționale: mai toate scenele cu *Sganarelle* – admirabil interpretate de un actor de o mobilitate fantastică, Richard Balint. El a știut să dozeze și să armonizeze mișcarea cu vorbele, „colorând" toate scenele în care apare.

Mariana Presecan, actriță de linia-ntâi a trupei orădene, creează o *Elviră* ușor agasată de infidelitățile lui *Dom Juan,* cu mici iritări femeiești, pentru ca în scena dinspre final, a „judecății", cea în stil „à la russe", să dea la iveală calitățile ei de actriță dramatică, totul atestând profunzime și extremă seriozitate profesională.

Se cuvine să amintim numele tuturor actorilor care au compus, cu mijloace dintre cele mai diverse, în tonalitatea propusă de regizor, personaje episodice excelente: Ileana Iurciuc, Don Guzman, într-un travesti plin de umor – o mică bijuterie – Sebastian Lupu, într-o formă excelentă, un *Pierrot* fermecător, inteligent și vioi, fără să cadă în vulgar, Alexandru Rusu, un *Don Alonso* sobru, George Voinese, un *Don Carlos* sigur și ferm, Marcel Popa, o creație greu de uitat în *Don Luis* (întoarcerea la scenă a... pensionarilor e, iată, cât se poate de binevenită), Dorin Presecan, un *Comandor* cu o ținută scenică de invidiat, rostire impecabilă a textului, un glas tunător, a fost o apariție surprinzătoare, Doru Fârte, un *Domn Duminică* a cărui credulitate și naivitate răzbate dincolo de viclenie, Ion Ruscuț și Sorin Ciofu, în două travestiuri fermecătoare, *Simonette* și *Mathurine,* Angela Tanko, prezență misterioasă, o *Moarte roșie,* atrăgătoare, mereu prezentă, ca un memento, în preajma lui *Dom Juan...* și, în fine, dar cu admirație sinceră, Șerban Borda, actor tânăr și de un talent de-acum verificat în multe roluri, având sarcini multiple în acest spectacol, duse, toate, la bun sfârșit. E un mim (celălalt, Pavel Sârghi, se află în pandant fericit cu el) care deschide spectacolul, agață, nu fără emoție, cortina de mătase roșie (un început foarte frumos al spectacolului – publicul urmărind cu interes prologul propus de regizor), este apoi *Charlotte* cea rea de muscă (un travesti cât se poate de reușit). Cei doi mimi acoperă – și din necesități de schimbare de decor – momentele dintre scene, dar aceste momente mi s-au părut că lungesc nepermis de mult spectacolul, care, cu puțină atenție s-ar fi putut concentra la două ore și jumătate, nu trei și ceva, cât ține acum.

Publicul a aplaudat cu frenezie, cucerit de frumusețea scenelor, de dăruirea artiștilor, de ideile novatoare ale viziunii scenice, de frumusețea decorurilor și a costumelor, de aerul extrem de sărbătoresc și pozitiv care plutea de mult în jurul spectacolului, anunțând, dacă nu un eveniment teatral chiar de excepție, oricum, un spectacol solid, impunător, o autentică seară de sărbătoare. E bine, e foarte bine și atât: orașul are nevoie de asemenea momente plăcute, chiar dacă, mai cârcotași, cronicarii, exprimă, firesc, și rezerve.

Teatrul de Stat Oradea. Dom Juan de Molière. **Traducerea: Alexandru Kiritescu. Regia: Radu Nichifor. Scenografia: Vioara Bara. Asistent scenografie: Marinela Asăvoaie. Coregrafia: Victoria Bucun. Coloana sonoră: Florian Chelu, Mircea Laszlo Horvath. Distribuția: Petre Panait, Richard Balint, Ileana Iurciuc, George Voinese, Alexandru Rusu, Marcel Popa, Șerban Borda, Sebastian Lupu, Doru Fârte, Petre Ghimbășan, Mariana Presecan, Sorin Ciofu, Angela Tanko, Ion Ruscuț, Linda Györgyi, Zentania Lupșe, Mihaela Gherdan, Andrian Locovei, Igor Lungu, Corina Cernea, Simona Nica, Mona Erhan, Adrian Marian, Adrian Surducan. Premiera: februarie 2002.**

Matematica și sufletul

KISS TÖRÉK Ildikó și VARGA Vilmos

E cert că scriitorul Kocsis István știe să scrie monodrame. Personajele sale stau singure în scenă o oră și se confesează fără să plictisească și fără să obosească. Monodramele lui au virtuți certe: sunt dense fără să fie lungi, sunt emoționante fără să cadă în melodramatic, sunt moderne

fără să uzeze de te miri ce exhibiționisme.

Directoarea Studioului KISS, doamna Kiss Török Ildikó, a susținut ea însăși acum mai mulți ani, în cadrul unei ediții a Festivalului de teatru scurt, un excelent spectacol *Béthlén Kata* de Kocsis István.

Acum, în teatrul pe care-l conduc cu mână sigură cei doi actori, soții Varga Vilmos și Kiss Ildikó, a avut loc o nouă premieră cu monodrama – devenită prin voința regizorului dramă – *Bolyai János.*

Nu e ușor să te apropii, nici ca dramaturg, nici ca actor de destinul atât de aparte al celebrului matematician maghiar transilvănean, Bolyai. Ce l-a atras oare spre personalitatea covârșitoare a celui obsedat de cifre și figuri geometrice, de cel al cărui nume se leagă de abstracta, pentru orice artist, geometrie neeuclidiană?

Bănuiesc doar că actorul a descoperit, cu uimire, dincolo de mintea genială, de rigiditatea omului de știință, o inimaginabilă fragilitate sufletească ce-i venea dintr-o sensibilitate peste care pluteau semnele schizofreniei de care a suferit.

Actorul (și regizorul) Varga Vilmos a descoperit, dincolo de ariditatea matematicii, a demonstrațiilor perfecte, zbuciumul tulburător al oricărui creator autentic – ceea ce-l și apropie de universul creator al actorului, și anume setea de armonie, de frumos, de adevăr, de bine. Mintea strălucită a matematicianului se întuneca încet-încet, distrusă de ravagiile bolii, dar el stăruia în convingerea, devenită obsesie, că numai credința asociată cu știința pot, sunt capabile să-l mântuie pe om, să-i aducă armonia fără de care haosul pune stăpânire pe el.

De aceea stau alături, într-un cadru bine gândit, echerele, pătratele, cercurile, patrulaterele, triunghiurile, schița – doar schița! – unei viori și o floare.

Matematicianului zbuciumat și ros de îndoieli în perimetrul științei îi stă alături Visul însuși, întruchipat de o femeie diafană, grațioasă, aproape ireală, celestă. Kiss T. Ildikó vine în scenă mereu în momentele de cumpănă ale omului de știință, aducând un gând neterminat, o întrebare rămasă fără răspuns, o îndoială, o speranță...

Bolyai poartă o cămașă albă, de bumbac, aproape țărănească, iar ea dantele albe, fine, străvezii.

Cadrul în care joacă mi s-a părut foarte potrivit: o sală de muzeu a bisericii reformate, cu vitrine cu cărți vechi și rare. Luminile și muzica bine alese completează fericit spectacolul.

Am admirat simplitatea și profesionalismul lui Varga Vilmos, care, cu mijloace dintre cele mai simple, dar nu la îndemâna oricui, creionează acest personaj atât de complex. Nu câtă matematică, câtă geometrie știa el a voit să ne arate actorul, ci de câtă tandrețe ar fi avut el nevoie în viața sa. Simțim cum îl doare sufletul obosit, incapabil să se bucure de o viață normală, de femeia iubită (se știe că cei doi Bolyai, tatăl și fiul, au iubit cu patimă aceeași femeie).

Spectacolul nu răspunde întrebărilor. Le pune doar discret, lăsând spectatorului posibilitatea de a medita... A fost o seară minunată, de teatru adevărat.

Teatrul Studio Kiss – Oradea. Bolyai János **de Kocsis István. Regia: Varga Vilmos. Distribuția: Varga Vilmos, Kiss Török Ildikó. Premiera: martie 2002.**

Claudia LIPAN

În marea trecere...

Ce se poate spune despre un om care trăiește experiența unei morți clinice și apoi se întoarce printre cei vii, aducând cu sine mesajele celor care nu mai sunt printre noi? Că e un norocos. Că nu mai e lucid la minte. Că e un profet. Că nu e el. Că e prea de tot. Ne întrebăm cu o curiozitate uluitoare și în conștiința unei „treceri dincolo" lucrurile zilnice capătă alt sens; devin mai complicate, ca un eseu personal, sau mai simple, ca o rezolvare. Doar „trecerea" rămâne aceeași, iar gândul la ea rămâne o taină a noastră, a tuturora, pe care o păstrăm și o căutăm în funcție de ceea ce trăim. Dar ce spun ceilalți? Poate spun că n-au avut vreme, că se gândesc cum mai arată copiii lor, că și copiii au devenit părinți, că simt nevoia să mai audă un ceas ticăind... Așa ne spune *Janko* în piesa dramaturgului Dusan Kovacevic, un personaj neobișnuit de energic pentru *Tărâmul celălalt* căruia îi aparține. Așa ne transmite regizorul Horea Popescu prin montarea, decorul și muzica la care a lucrat pentru acest spectacol.

Profesorul Mihajlo, arheolog de renume care și-a transformat pasiunea într-un muzeu de istorie, moare pe neașteptate, lăsând în urmă licitația pentru casă între copii și vecini, nunta zgomotoasă a foștilor elevi și un ucenic devotat. Dincolo, se va reîntâlni cu soția sa și câțiva necunoscuți care îi vor deveni treptat o a doua familie. Profesorul nu este speriat de ceea ce i se întâmplă, el își poate rezolva și în acest loc enigmele micilor descoperiri din timpul vieții. În plus, cei de-aici sunt pregătiți să îl asiste: *Milica*, soția sa, a găsit deja câteva posibile vestigii. *Brutarul Marko* (Radu Panamarenco) încă mai tânjește după soția sa fâșneață (Rodica Popescu Bitănescu). *Lămâiță* (Marius Gâlea), țiganul care s-a înrudit cu acordeonul pe care-l poartă tot timpul după gât, este uimit de îndrăzneala soției de a avea acum alt bărbat. *Doctorul Katic* (Eusebiu Ștefănescu) nu acceptă tehnologia modernă care a invadat cercetarea medicală. *Keser* (Eugen Cristea), ultimul soldat cinstit, se luptă cu patima fiului devenit prea bătrân. Iar fiul, *Janko* (Mircea Andreescu), cu părul alb, cu filosofie și ciroză, este singurul, poate, care se întreabă cu voce tare ce se mai întâmplă cu cei vii.

Virgil Ogășanu este un profesor simpatic, cu fixația oricărui cercetător de a găsi soluții. Jocul lui este credibil, simplu, o transpunere a emoțiilor care străbat sufletul unui om cultivat, dar care nu și-a pus niciodată problema unei alte entități, a unui alt impuls creator generat de un alt spațiu etc. Deși totul îi este necunoscut în această lume, prezența câtorva apropiați îl destinde și nu-i lasă răgazul pentru întrebări. Locul lor este luat de avalanșa amintirilor, copleșitoare, de altfel. Copleșitoare este și dispariția sa pentru fidelul ucenic *Peter* (George Ivașcu), care se va spânzura, posibilitate de a continua munca alături de profesor. A fost la psihiatru, acceptă consultațiile gratuite ale lui *Katic*, se dă drept un ins asocial, repezit, ruinat de mediul înconjurător. George Ivașcu se impune prin farmecul sincerității personajului și a interpretării lui, prin caraghioslâcul ținut în frâu uneori și de câteva replici satirice. Gestul disperat al personajului său scoate în evidență faptul că este mult prea onest și afectuos pentru lumea căreia îi aparține. Mircea Andreescu își conturează foarte bine aparițiile, este cel mai bun purtător al mesajului de dincolo într-un monolog despre speranță, împăcare cu sine și nostalgie, care lasă cuvintele să se rostogolească ca niște sâmburi de adevăr în sala încremenită a Naționalului din București. *Janko* al lui este cel drag al nostru care a plecat. Este fiul devenit tată, maturul care s-a născut bețiv, este supărat foc când se pierde acordeonul lui *Lămâiță* de la care auzea sunetele ce-l apropiau puțin câte puțin de ceea ce nu mai poate avea. Recunosc că monologul lui provoacă o mare tristețe printre cei care-l ascultă, dar poate să rupă imediat acest efect prin aerul de pișicher pudic.

Vestea întoarcerii profesorului la viață îi năucește și pe cei vii, și pe cei morți. *Ivan*, fiul profesorului (Mircea Rusu, cu alunecări fine în registrul comic), este buimăcit și nesigur. *Mătușa Anghelina* (Raluca Zamfirescu) își păstrează cu succes calmul. *Bărbierul* (Valentin Uritescu, conturându-și rolul cu sensibilitate) e hotărât să lămurească o dată pentru totdeauna enigma morții clinice. Soția brutarului are frisoane și se îneacă de emoție. Toți cei de pe tărâmul celălalt vor să le fie transmise mesajele; toți cred că mesajele lor au importanță vitală. Vorbesc repede, incoerent, împoaie capul profesorului *Mihajlo* în credința că vor fi auziți. Și sunt auziți, criticați, luați ca atare, dar mai ales aduși în amintire, așa cum spera fiul-bătrân sub pecetea unui cer înstelat la care privesc și ei, și noi. Finalul piesei, realist și tulburător, continuă ideea că dincolo de toate există o motivație profundă a lucrurilor zilnice – fie ele simple sau complicate.

Teatrul Național București – Tărâmul celălalt **de Dusan Kovacevic. Regia, decorul și muzica: Horea Popescu. Costume: Florinela Popescu Fărcășanu. Traducere: Mariana Ștefănescu. Cu: Virgil Ogășanu, Mircea Andreescu, George Ivașcu, Valentin Uritescu, Raluca Zamfirescu, Eugen Cristea, Radu Panamarenco, Mihai Perșa, Eusebiu Ștefănescu, Mircea Rusu, Rodica Popescu Bitănescu, Gabriela Bibeș, Marius Gâlea. Data premierei: 21 mai 2002.**

REVENIM

Constantin PARASCHIVESCU

La mijlocul lunii septembrie am primit o invitație-surpriză la inaugurarea unui nou teatru în peisajul artistic al Capitalei – teatrul independent „Union", înființat de o fundație care se cheamă Art'millenium, aflat pe dealul Academiei Militare, șoseaua Panduri, după un zid anonim de beton unde numai locaș de artă nu ți-ai închipui că ar fi. Și, totuși, trecând de o intrare strâmtă, dai de un spațiu elegant, prietenos, cu bar și teatru de vară amenajat după toate cerințele și un interior modern, sălița de vreo 70 de locuri, unde se pot prezenta spectacole de montare simplă, dar de adâncime și subtilitate a universului sufletesc. Ceea ce s-a întâmplat cu spectacolul inaugural după *Trei surori* de Cehov, într-o viziune originală și inspirat montată de regizorul Alexandru Vasilache, pe motivul visului de fericire al eroinelor nefericite, intitulat chiar *Olga, Maşa, Irina.* Ele retrăiesc piesa, candoarea aspirației, intensitatea pasiunii, durerea amăgirii, într-o confesiune reciprocă ce le stârnește bucurii copilărești și strigăte înăbușite, zbateri de ființe însingurate și maturizate prea devreme prin suferință, prinse într-o plasă care delimitează tot spațiul de joc și le sugrumă zborul. Trei actrițe în rochii albe însuflețesc destinele, creând uneori momente de reală emoție – Profira Serafim, Silvia Luca, Nicoleta Rusu.

Mazilu și proștii săi

„Totdeauna am fost tulburat de contradicția dintre frumusețea lumii și prostia anumitor persoane", declara Teodor Mazilu într-un articol din 1978. „Ce zăpezi minunate, ce dimineți glorioase și câtă prostie inutilă și arogantă! Am scris comedii fiindcă iubesc frumusețea lumii și disprețuiesc tot ce o poate întuneca".

Proștii reprezintă categoria vizată în satira atât de originală a lui Teodor Mazilu, prin care îi dezvăluie în intimitatea gândurilor și a mărturisirilor cu ascuțimea care face să dispară contrastul dintre esență și aparență. „La mine comicul reiese tocmai din unitatea între aparență și esență", spunea el. Personajele sunt deschise, loiale, au sinceritatea afirmării propriilor sentimente și interese, fără a sesiza cinismul și ridicolul lor, împrumutând până și ticurile inteligenței. Un fel de Agamiță Dandanache, mai canalie decât toți onorabilii târgușorului de provincie prins în febra electorală din *Scrisoarea pierdută,* care-și mărturisește candid șantajul, fără nici o tresărire de jenă. I-a surprins în această modalitate originală de exprimare de la prima sa piesă, *Proștii sub clar de lună,* scrisă în 1961 și reprezentată în 1962, apoi în *Acești nebuni fățarnici, Tandrețe și abjecție, Mobilă și durere,* multe alte piese într-un act care l-au impus ca un satiric virulent al năravurilor contemporane ce degradează spețа umană. Spectacolul de debut din 1962, de la Teatrul Bulandra, a fost și interzis după câteva reprezentații, din faimoasă prostie.

Din 1990, piesa s-a reluat pe câteva scene, ușor adaptată la noile condiții, cu un spectacol reușit la Iași, altele mai puțin elocvente în conturarea tipurilor și cu o amputare a titlului, din care a rămas, fără noimă, doar *Sub clar de lună.* Cineva spunea chiar, grăbit și ignorant, că e un dramaturg depășit. Sub influența unui spectacol care

n-a surprins modalitatea specifică a satirei sale, francheţea cinică a prostiei personajelor. La Teatrul independent „Union" se joacă acum, într-o versiune redusă, într-un spectacol realizat de Anca Maria Colţeanu, cu o bună intuiţie a particularităţilor comice ale acestei francheţi şi acestei prostii.

O sală mică, elemente scenografice sumare, scena foarte aproape de noi şi cinci actori tineri care conturează cu pătimaşă naturaleţe şi haz liniile cinice ale personajelor: Ortansa – Profira Serafim, Clementina – Adelaida Zamfira, Emilian – Pavel Bartoş, Gogu – Cristian Toma, Vasilica – Alina Berzunţeanu. Pavel Bartoş şi Alina Berzunţeanu cu o sugestie de ridicol mai pronunţată, de efect...

Profira Serafim, Adelaida Zamfira, Cristian Toma cu o expresie teatralizată convingătoare, subliniind deriziunea moravurilor...

Inaugurat în septembrie 2001, Teatrul independent „Union" e la a doua premieră, după versiunea originală a piesei *Trei surori* de Cehov din spectacolul cu trei actriţe – *Olga, Maşa, Irina* – şi anunţă a treia, cu piesa lui Matei Vişniec în două personaje, *Buzunarul cu pâine.* O iniţiativă particulară ce merită salutată, pentru programul serios pe care şi-l propune şi pentru stăruinţa de a-l promova cu mijloace adecvate talentului şi artei autentice, în pofida priorităţilor comerciale la care ar supune-o vremea.

Alina MANG

O preluare

După Teodor Mazilu (*Proştii sub clar de lună*), în atenţia Teatrului Union intră un alt dramaturg român contemporan, Matei Vişniec. Presupun că nu este o întâmplare alăturarea celor două nume în repertoriul teatrului şi că renumele lui Vişniec a reprezentat unul dintre motivele preluării acestui spectacol, realizat, mai demult, sub altă „pălărie". Este de aplaudat o asemenea iniţiativă de promovare a dramaturgiei autohtone, într-o vreme când se vorbeşte tot mai mult despre o criză a scrisului pentru scenă în general şi când oamenii de spectacol simt nevoia să apeleze tot mai des la dramatizări.

Dar, prin „adoptarea" acestei montări, Teatrul Union, aflat încă la început de drum şi încercând să-şi formeze un public propriu, şi-a asumat un risc. Textul lui Vişniec este dificil, cu multiple înţelesuri şi conţinând două partituri actoriceşti nu tocmai ofertante, greu de susţinut, orice notă falsă în interpretare fiind foarte uşor de remarcat; o piesă ce solicită ca lectura regizorală să-i confere dinamism. Fiecare scenă şi replică trebuie să le stârnească celor prezenţi în sală curiozitatea în legătură cu misterul „câinelui" din fântână, să-i facă să participe, să aştepte – dacă se poate, cu sufletul la gură – deznodământul poveştii, în speranţa că vor afla „adevărul". Numai acumularea treptată a acestei tensiuni ar împlini spectacolul.

La Union ea doar s-a înfiripat. *Buzunarul cu pâine* este un spectacol gândit coerent, cu respect faţă de autor şi de spectatori, însă lipsit de forţă. Bine adaptat spaţiului intim al sălii, jocul lui Vasile Toma şi Ion Grosu a demonstrat că ei au înţeles sensurile piesei şi „umorul trist" al lui Matei Vişniec; pe scurt, am văzut doi actori dotaţi, care şi-au interpretat rolurile corect. Dar atât.

Teatrul Union – Buzunarul cu pâine **de Matei Vişniec. Regia şi scenografia: Vasile Toma. Distribuţia: Vasile Toma, Ion Grosu. Data reprezentaţiei: 27 martie 2002.**

SPECTACOLE-LECTURĂ – TEATRUL ACT

Oana BORȘ

„Actul lecturii", un act necesar

A ajunge ca, într-un timp extrem de permeabil în ceea ce privește rapiditatea de mișcarea a informației, un act ce în mod firesc ar trebui să îmbrace haina normalității să devină un bun cu greu câștigat, este probabil unul dintre paradoxurile societății noastre culturale. Căci, deschiderea către dramaturgia contemporană străină este, trebuie să recunoaștem, limitată. Singurii pași *coerenți* de descoperire a altei zone culturale au fost întreprinși de către Editura UNITEXT și, iată, sunt făcuți acum prin proiectul Teatrului Act: „Actul lecturii". Este vorba de 11 piese, a tot atâtor dramaturgi de limbă germană care vor ajunge la public nu prin închiderea în pagina de carte, ci prin intermediul spectacolului-lectură. Pe de o parte, o formulă limitativă, în ceea ce privește numărul persoanelor ce pot lua contact cu universul cultural al autorilor, dar pe de alta, cu un impact amplificat prin spectaculozitate. Cu atât mai mult cu cât spectacolele-lectură, așa cum au fost concepute în proiectul Teatrului Act, au o personalizare a descifrării, a nuanțării, a construcției de atmosferă date de existența unei coordonări regizorale. Cei implicați sunt reprezentanți ai generației tinere de regizori, cei mai dornici, se pare, de a se exprima artistic prin intermediul unor texte ce respiră aerul contemporaneității și pun în lumină frământări ale timpului prezent. Suflul viu al spectacolelor este dat și de prezența unor nume celebre ale scenei care completează, prin experiența lor, determinarea regizorilor.

Proiectul nu se va opri însă aici. Teatrul Act și-a propus a realiza, în stagiunea viitoare, cel puțin trei spectacole, cele 11 seri de spectacole-lectură (care se desfășoară eșalonat în decursul a patru luni) funcționând și ca un „târg" de piese, o ofertă deschisă regizorilor sau teatrelor dornice de a avea în repertoriu astfel de texte.

Primele texte-piese care au fost prezentate sunt trei piese germane: *Norway.today* de Igor Bauersima (scrisă în 2000), *Legăturile Clarei* de Dea Loher, una dintre cele mai importante autoare lansate la mijlocul anilor '90, și *Chip de foc* de Marius von Mayernburg (scrisă în 1997).

*

Marius von Mayernburg este pe cât de tânăr (n.1972), pe atât de celebru. *Chip de foc*, textul din opera autorului la care s-a oprit traducătorul Victor Scoradeț, este, tematic, o întoarcere către o literatură a revoltei, în care conflictul dintre generații este punctul central. Conflictul apare ca reflex al unui tip de societate superdezvoltată în care existența se încadrează într-un tipar unic, fiind guvernată de un pragmatism inflexibil și egoist ce se reflectă în relațiile dintre indivizi, chiar și acolo unde ceea ce ar trebui să domine este sentimentul în relațiile de familie. *Chip de foc,* însă, redimensionează acest tip de dramaturgie. Pentru că revolta tinerilor nu este una militantă, ci una conținută. Redată prin metaforă. Chiar dacă limbajul conține în el o anume agresivitate, iar actele se pot înscrie într-un domeniu al abominabilului, impactul direct este diluat, însă reflexivitatea este stimulată și amplificată. Focului i se atribuie aici dimensiunea mitologică: motor al vieții universului, cât și distrugătorul ei. Aici dominantă este funcția devoratoare. El ar trebui să distrugă toate simbolurile false ale societății, până la sacrilegiul omorârii părinților și până la sacrificiul de sine. Mesajul lui von Mayernburg este însă acela că structura societății actuale nu poate fi distrusă. Gestul tânărului *Kurt*, ce își ucide părinții și apoi se sinucide, este o voce singură, neînțeleasă. Sora sa, *Olga*, ce i-a fost tovarăș până la un punct, se întoarce în societatea care îi oferă siguranță, chiar dacă aceasta este sinonimă cu platitudinea.

Dincolo de mesaj și problematică, construcția extrem de modernă pe structură fragmentară, fina capacitate de descriere a

personajelor şi de realizare a relaţiilor fac ca textul să fie o ofertă extrem de viabilă pentru repertoriul unui teatru.

Propunerea regizorului Radu Apostol subliniază raportul antagonic între puritatea tinerilor (interpretaţi de Adelina Gelea şi Bogdan Florea) în contrapunct cu indiferenţa generaţiei mature, a părinţilor (Maia Morgenstern şi Mircea Rusu) dar şi a celor care, chiar dacă tineri, o să le urmeze: prietenul *Olgăi* (Aurelian Barbu).

Teatrul Act – Chip de foc **de Marius von Mayernburg. Regia: Radu Apostol. Distribuţia: Maia Morgenstern, Mircea Rusu, Adelina Gelea, Bogdan Florea, Aurelian Barbu.**

Claudia LIPAN

Schimbări de vârf

Cu noua serie de spectacole, Teatrul Act s-a deschis încă o dată – gratuit – către un spaţiu aproape exclusivist, al textului, un spaţiu încadrat în formula: „teatru-lectură". Nu mai este lectură la masă într-o încăpere; actorii se aşază confortabil pe câte un scaun în faţa spectatorilor şi interpretează rolurile cu textul în mână. Fapt care satisface curiozitatea tuturor acelor privitori care nu pot să urmărească repetiţiile premergătoare scenei.

Una dintre piesele care au prins viaţă pentru o singură seară a fost *Top dogs* de Urs Widmer, descoperită de tânărul regizor Alexandru Berceanu. Piesa tratează un subiect nu puţin discutat în realitatea noastră – tratamentul postdemiterii din funcţie. Opt proaspeţi şomeri puşi faţă-n faţă unul cu celălalt încearcă să scape de umilinţă, de sentimentul inutilităţii, cel mai acut, care îi strânge din toate părţile şi le îngustează brusc orizontul, le creează stări de disconfort. Terapia în grup aplicată de Urs Widmer întrevede o posibilă ieşire din labirint, pentru că, în fond, omul până mai ieri de folos, captiv astăzi în inactivitate, trece printr-o mare nelinişte. Independenţa lui scade, deciziile devin selective, iar clipele de tăcere se înmulţesc. Aceşti oameni privesc înapoi cu mânie spre fostul loc de muncă şi plănuiesc mici răzbunări monstruoase pe care n-o să aibă niciodată putereă (sau curajul!) de a le împlini. Preocupările lor de odinioară (importante, de altfel) sunt înlocuite de discuţii incredibil de dureroase care scot la iveală toate nemulţumirile refulate în perioada serviciului. Prejudecăţi care altădată ieşeau din orizontul lor capătă interes, felul cum sunt priviţi în noua ipostază contează mai mult decât încercarea de a depăşi un moment dificil.

Opt actori importanţi ai teatrului românesc îşi „citesc" impecabil rolurile. Victor Rebengiuc a fost un colaborator plin de speranţă al unei mari companii. Este cât se poate de cult, deloc surescitat şi convins că-i de datoria lui să îşi aleagă superiorii cu care va colabora. După îndelungi antrenamente de prezentare, şocuri de idei ţinute ca un „as" în mânecă, va fi înlăturat. Este stupefiat. Constantin Drăgănescu a redimensionat managementul firmei. Piaţa este un câmp de luptă, un război în care compromisul sau nehotărârea nu au ce căuta. Are nevoie de generali care să năvălească (alături de el, bravul soldat *Švejk...)* peste concurenţă cu armele încărcate. Alexandru Repan a fost conducător de proiect. Pare o persoană stabilă până la proba contrarie. Revenirea după demitere se transformă într-o luptă personală între el şi directorul care i-a atribuit o asemenea corvoadă. Liana Navrot, consilier de încredere, a fost obişnuită cu termenii occidentali ai marilor întruniri de afaceri. După încheierea contractului, pleacă în Caraibe, uită de toţi şi prinde un guturai zdravăn. Ionel Mihăilescu a făcut tranzacţii la limita codului penal. Acum a ajuns să fie întreţinut de familie, ceea ce reprezintă însăşi limita răbdării lui de cap al familiei. Este umilit; este pârât de un vecin; este bruscat de prea multa înţelegere a soţiei. Ilinca Goia, moderator al discuţiei, are logoree matinală şi visează la propriul „Empire Building", care ar putea să se numească „Goia Corporations". Este singura norocoasă reangajată, care va ieşi în final din criza şomajului. Şerban Ionescu nu-şi revine încă în urma concedierii. I se vorbea cu „dumneavoastră"; acum este la fel ca toţi concediaţii. Se simte în noul grup ca într-o clinică de dezintoxicare. Are excese de plâns cu sughiţuri, are friguri, mâncărimi, cârcei de tot felul, are o dramă spasmodică, telenovelistică.

Mama n-a putut să plângă – are canalele lacrimare blocate... Soția a plecat cu toți copiii. Pus în situația terapeutică de a inversa rolul cu persoana care i-a adus piatra pe inimă, are o prestație pătimașă, plină de succes. Mircea Rusu a fost răspunzător de cultura timpului liber al angajaților. Mare sportiv... a fost al 314-lea tenisman din lume. Angajat ca să dea lecții de tenis, strălucirea lui pălește treptat, deși s-a comportat „cool". Într-o dimineață postul lui a fost desființat pentru că angajații au renunțat la timpul liber...

Fără excepție, actorii și-au interpretat excelent personajele. Cu grele clipe de tăcere, cu multe reacții amuzante. Nu s-a simțit nici o clipă că au stat într-un cerc de scaune în mijlocul sălii. Este meritul lor și al lui Alexandru Berceanu, care a punctat frământarea plină de anxietate și spaimă a celui care, poate, la un moment dat simte că nu mai are nimic de făcut. Spaima de a nu te mai putea întoarce, de a nu ți se mai permite să fii ceea ce ești de fapt.

Teatrul Act – Top Dogs **de Urs Widmer. Regia: Alexandru Berceanu. Cu: Șerban Ionescu, Mircea Rusu, Constantin Drăgănescu, Ionel Mihăilescu, Ilinca Goia, Victor Rebengiuc, Liana Navrot, Alexandru Repan. Data lecturii: 25 martie 2002.**

Evadarea tăcută

Actul lecturii a parcurs, într-o nouă reprezentație la Teatrul Act, textul scriitorului Thomas Hürlimann, *Ambasadorul.* Este un text complex, cu o structură aproape militărească, cu psihologia unui roman realist interbelic. Scrisă la începutul anilor '90, piesa prezintă realitatea din 1945, după cel de-al treilea Reich. Ambasadorul *Heinrich Zwygart* revine în țară, convins că va fi primit ca un erou într-un moment istoric dificil pentru Elveția, când se punea problema cenzurii presei, a închiderii emigranților în lagăre, a trădării. Cu toate acestea, Elveția, pământul neutru care este de folos tuturor, devine un teritoriu al nimănui. Condamnat că a dus o politică slabă și a făcut un negoț cu aur de care toată lumea s-a spălat pe mâini, ambasadorul este nevoit să se protejeze. Primit acasă de sora lui, *Regine,* și de tată, colonelul *Zwygart, Heinrich* își pregătește timp de două ore (cât durează piesa) apărarea. Elveția devine o fortăreață, domiciliul forțat îl apropie pe erou de „procesul" lui Kafka; prezumția de nevinovăție este pusă sub semnul întrebării la un moment dat chiar și de colonel. În rolul acestuia, Mircea Albulescu este un soldat ieșit parcă la pensie în clipa în care fiul se întoarce acasă. Medicul militar îi aprobă participarea la baluri ale păcii, dar încrederea lui este amenințată. Începe o pledoarie utopică a războiului curat în câmpul unei politici murdare, a dezvăluirilor senzaționale (cum sunt, de pildă, trezoreriile îngroșate). Ambasadorul știe de la bun început că este prea târziu pentru a se apăra, dar convingerea că a fost un adversar al regimului îl face să creadă că a riscat totul – pe el însuși. Marcel Iureș transpune demnitatea unui învingător în arma inutilă a celui acuzat. Este partizan cu răul pentru a face binele. Întoarce pe dos politica oficială, transformând-o în contrariul ei.

Resemnarea vine din altă parte însă. De la *Regine,* care a rămas tot timpul în locul unde mesajele erau livrate ca niște colete poștale. Casa în care se întoarce blamat ambasadorul nu a protejat-o, ci, dimpotrivă, a expus-o celor mai puternice riscuri politice. Cu toate acestea, *Regine* își așteaptă fratele ca dintr-o mare victorie, se pregătește să înalțe steagurile deasupra casei, îl îndeamnă pe colonel să participe la mândria familiei cu un mic discurs, are timp să observe acte filiale între colonel și ambasador etc. Valeria Seciu are puterea de a sugera cu multă finețe trăsăturile de caracter ale acestui personaj complexat de nedreptatea care i se întâmplă. Legătura fraternă are un substrat plin de sensibilitate, apar multe tăceri, iar când gloria unuia se stinge treptat celălalt trebuie să înceapă să trăiască, trebuie să nu îmbătrânească fără a iubi ceva în lume.

Sunt convinsă că Theodora Herghelegiu și actorii piesei au avut mult de lucru asupra unui text de asemenea dimensiuni și cu asemenea încărcătură istorică. Dar au reușit să transforme spațiul acestor oameni într-un „casoleum" cu ziduri groase, ziduri în spatele cărora sunt numai avertismente, ziduri ce simbolizează o graniță care uneori se poate închide din cauza unei singure neînțelegeri. Care poate să transforme o înaltă personalitate într-un om lipsit de

demnitate și, în cele din urmă, uitat. O altă șansă de a ieși din tot acest anonimat nu-mi vine în minte decât „evadarea tăcută" de care vorbea în jurnalul său o distinsă doamnă...

Teatrul Act – Ambasadorul **de Thomas Hürlimann. Regia: Theodora Herghelegiu. Cu: Marcel Iureș, Mircea Albulescu, Valeria Seciu, Constantin Drăgănescu, Gabriel Coveșeanu, Tudor Smoleanu. Data lecturii: 26 martie 2002.**

Sonata lui Kroetz

Franz Xaver Kroetz este un autor aproape necunoscut la noi, dar cu mare influență în dramaturgia anilor '70 din Germania. Regizoarea Anca Maria Colțeanu și traducătorul – de această dată – Victor Scoradeț au adus pentru prima oară textele lui Kreutz pe scena Teatrului Act în spectacolul-lectură *La noroc*. Ana Maria Moldovan și Coca Bloos interpretează pe rând emoțiile, amărăciunea și dorințele a două femei care doresc să ia viața de la capăt. Prima este o tânără țesătoare, cu un copil, necăsătorită. Povestea ei se derulează într-o călătorie cu trenul, într-o zi de duminică. O zi în care se instalează în lumea lor libertatea, zi în care copilul își poate vedea tatăl. O zi în care amintirea tatălui devine laitmotivul supraviețuirii acestei femei. Tatăl este isteț, o să le cumpere o casă frumoasă și poate vor locui cu toții chiar, dacă el are momentan angajamente de familist în altă parte. El este persoana care trebuie să plece, de care întreabă toată lumea, cu responsabilități de tătic și nimic mai mult. Femeia știe că nu poate răbufni niciodată, pentru faptul că trebuie să își păstreze serviciul. Dar respectul pentru ceilalți o ajută să parcurgă această umilință și cu un pic de demnitate, pe care rar o mai întâlnești în zilele noastre. Ana Maria Moldovan este potrivită în rolul femeii simple, care își cunoaște foarte bine clasa socială din care provine, motiv pentru care nu se lasă totuși călcată în picioare. Răzbate printr-o forță uimitoare, printr-un limbaj aproape proverbial, printr-o înțelepciune populară. Are transparență și inocență chiar dacă rostirea textului aduce mai mult cu un stadiu preliminar lecturii la masă.

Coca Bloos este *doamna Ruhsam*, care la cei 70 de ani ai săi hotărăște că a sosit vremea să se mute într-un azil de bătrâni. Despărțirea de casă, de agoniseală, nu mai este un sim-plu concediu, ci un exercițiu al minții și sufletului înspre tot ceea ce odată i-a aparținut, înspre ceea ce-i este scump, ce are valoare sentimentală, și cu care a avut de-a face o viață-ntreagă. O interpretare pe măsura talentului acestei actrițe atât de convingătoare, mai mult decât o simplă lectură, un joc ale cărui simple argumente sunt renunțarea, amintirea și timpul. Personajul ei trebuie să plece, să se acomodeze, să se obișnuiască și apoi să facă orice pentru a nesocoti trecerea timpului. Chiar dacă într-un azil sunt atât de mulți bătrâni la un loc... Ultima noapte petrecută acasă se prelungește la nesfârșit, ca un ritual, la fel cum se prelungea duminica țesătoarei.

Spectacolul și dramaturgia lui Kroetz nu presupun cazuri nerezolvate, întâmplări uimitoare sau întrebări fără răspuns. Este mai degrabă o lungă sonată a unor oameni simpli, puternici, care nu pot lua nimic cu ei când pleacă, călțiți în inocența lor aparentă, al căror destin se poate întâlni oricând cu al nostru. Și mă întreb cât de ușor sau cât de greu este să știi că nu poți să iei de partea ta decât memoria lucrurilor. În mica discuție pe tema spectacolului care s-a înfiripat mai târziu, Coca Bloos, într-un fel, mi-a răspuns: „Trebuie să pui punct și să treci în partea cealaltă; după aceea, dacă mai poți, mai alergi..."

Teatrul Act – La noroc **după Franz Xaver Kroetz. Regia: Anca Maria Colțeanu. Cu: Coca Bloos și Ana Maria Moldovan. Data premierei: 27 mai 2002.**

SPECTACOL RADIOFONIC

Constantin PARASCHIVESCU

Debut la un teatru neglijat

Neglijat de noi toți în comentarii, că, de, ne-am făcut oameni mari, e teatrul radiofonic pe care majoritatea l-am îndrăgit din copilărie. Care ne-a dăruit gustul poveștilor înainte poate de a le afla din cărți, ne-a învățat să recunoaștem actorii după timbrul și inflexiunile vocii, să creăm cu imaginația cadrul scenografic după sugestiile dialogului și să urmărim un film cu ochii închiși. Dacă muzica e arta sufletului, teatrul undelor radiofonice poate fi, prin cuvinte și ambianță sonoră, arta sensibilizării cugetului. Înainte de a vedea, ascultăm; și vedem înțelesuri cu ochii minții. Pentru autori e o bună școală de dramaturgie, de elocință a cuvântului și dezvoltarea unei acțiuni, de sugestie a ideilor. Mulți au debutat aici și piesele multora, premiate și publicate, s-au difuzat în premieră radiofonică înainte de a fi, sau fără a mai fi, prezentate pe scenă (Iosif Naghiu, Dan Tărchilă, Radu Macrinici, Saviana Stănescu ș.a.). De curând, de Paști, duminică 5 mai, a debutat aici tânărul redactor al emisiunilor culturale Costin Manoliu, împătimit de teatru, cu scenariul *Lacrimi de sânge.*

Temă dramatică, privind alternativa credință–adevăr, cu jertfele plătite într-o vreme abia apusă în secolul trecut și altele în sute de ani de istorie scrisă cu teroare, care îngrozesc cugetele. „Cum a fost posibil?" – e o întrebare fără răspuns – să-l omoare Cain pe Abel, să fie răstignit Iisus, să moară mii de oameni în Noaptea Sfântului Bartolomeu, să apară Hitler, Stalin, să piară în zilele noastre femei și copii sub bombele „păcii" în Kosovo? De ce răsună și acum planeta de atrocități și e pătată de sânge în multe tărâmuri binecuvântate de soare? Evocarea dramatică a lui Costin Manoliu e, din acest punct de vedere, o invitație la *meditație,* la un efort de opțiune și orânduire a vieții într-un sens înalt moral. „Viața – Dumnezeu ți-o dă. Tu, omule, ce faci cu ea?".

Autorul schițează două episoade despărțite în timp, unul al trecutului de acum 30 de ani, altul al prezentului și câteva atitudini caracteristice fluctuațiilor vremii și ale oamenilor. Cea mai impresionantă, emblematică pentru memoria martirilor dictaturii comuniste este cea a lui Alexandru Don, neînfrânt în teroarea închisorilor, sublim în tărie și credință. El știe că Fiul lui Dumnezeu s-a făcut om ca să-l îndumnezeiască pe om și nu se duce nimeni la moarte de bunăvoie pentru o minciună. „Iisus a înviat. Și noi vom învia", spune Alexandru. De cealaltă parte, comandantul închisorii, abrutizat, torționar avansat în grad pentru loialitatea cu care aplică sentințele la moarte cu un glonț în ceafă, cândva, acum răzvrătit pe destin că l-a îndepărtat de familie pentru banii murdari câștigați aici, în iadul „bandiților" pe care nu-i mai poate extermina decât cu corecțiile sadice prevăzute în regulament. Între ei, Petre Panca, omul care și-a turnat cândva

prietenul, pe Alexandru, condamnat apoi pentru o vină care nu-i aparține, închis în aceeași celulă cu victima lașității sale. „N-am fost decât un instrument", se justifică el, lamentându-se: „De ce să cred într-un Dumnezeu care m-a abandonat în penitenciar?". Alexandru: „Dumnezeu e un adevăr mai viu decât toate argumentele care îl neagă". Petre Panca va suferi o transformare în confruntarea cu Alexandru și în experiența detenției și îi va căuta, peste 30 de ani, pe urmașii acestuia pentru a le cere iertarea. Și a le releva miracolul credinței, care i-a dat puterea să reziste prin rugăciuni. „Dumnezeu există. Și îi ajută pe cei care-l iubesc". Ar mai fi a patra categorie, a urmașilor, tinerii de-acum care n-au trăit toate acestea, n-au cum le judeca, se pot întreba doar mirați „cum a fost cu putință?", dar au propriile lor nemulțumiri, tentații, superficialități și lașități cotidiene pe care le pot depăși, pentru că fondul lor e curat, necompromis și mai pot face ceva împotriva tiraniei de orice fel. Ce? „Să refuzați urâtul, falsul, inutilul", le spune eroul izbăvit, Petre Panca. Prin conștiința fiecăruia.

Piesa e deci un apel la desăvârșire morală și izbăvire prin credință. Tânărul autor creează situații antitetice concise, confruntări de principii, concentrează în dileme intensități dramatice de gând și cuget. Replica e vie, nervoasă, episoadele se succed pe un ritm al dezvăluirilor și adâncirii lăuntrice, personajele se definesc din reacții precise, contradictorii, ca în fluxul neprevăzut al vieții. E asprime uneori în dialog, sunt unduire lirică și har satiric în ridiculizarea metehnelor. Ochiul lucid parodiază ignoranța nătângă a îndoctrinării materialiste, dar și a instrucției ignorate astăzi pentru o serie de candidați la bacalaureat sau, generalizând, în exercițiul democratic al populației. Aș spune că pentru prima sa piesă autorul aude multe voci interogative, cărora ține să le dea prilej de exprimare într-un fascicol de scene diversificat, care mai târziu se vor concentra, poate, prin selecție și se vor fixa pe un nucleu mai amplu.

Regizorul Gavriil Pinte, cu șapte ani de experiență radiofonică, are în palmares câteva piese originale care-i onorează opțiunile: *Petru* de Vlad Zografi, *Apocalipsa gonflabilă* de Saviana Stănescu, *Țara (sau tara) mea* de Radu Macrinici, o piesă de Dumitru Solomon, o dramatizare personală după „Cartea lui Iov" din Sfânta Scriptură, unde dialogul avea reverberații din cer. *Lacrimi de sânge* de Costin Manoliu a montat-o cu acurateță, în contraste pregnant reliefate de timbrul vocilor lui Mihai Bica *(Alexandru)* și Dan Săndulescu *(Comandantul închisorii)*, sinuozitățile tonurilor lui Dan Condurache în personajul fluctuant *(Petre Panca)*, rezonanța de prospețime a tinerilor Cristian Iacob *(Victor)* și Iulia Popescu *(Ana)*. După cum se vede, nume noi în fonoteca teatrului radiofonic, două aduse chiar din țară, de la Brașov (Dan Săndulescu și Iulia Popescu), care îmbogățesc, cum se și cuvine, lista colaboratorilor acestui teatru de sunete pe care unii actori din capitală îl mai neglijează.

Lacrimi de sânge **de Costin Manoliu. Regia artistică: Gavriil Pinte. Regia tehnică: Luiza Mateescu. Asistența tehnică: Monica Wilhelm. Regia de studio: Janina Dicu. Regia muzicală: Patricia Prundea. Redactor: Domnica Țundrea. În rolurile principale: Dan Condurache, Mihai Bica, Dan Săndulescu, Dan Tudor, Cristian Iacob, Iulia Popescu, Anne Marie Ziegler. În alte roluri: Dorin Andone, Sorin Gheorghiu, Violeta Berbiuc, Cerasela Constantin, Stan Petrișor, Valentin Protopopescu, Gavriil Pinte, Costin Manoliu.**

NOI ÎN LUME

Roxana CROITORU

În absența Meșterului

În pauzele dintre repetițiile generale, în ultima săptămână dinaintea avanpremierei cu *Hamlet* (22 iunie 2001), una dintre întrebările care reveneau obsesiv în discuțiile cu Meșterul Vlad Mugur era „Cum veți face să prezentați *Hamlet*-ul în festivaluri importante și în străinătate? Mata ai o listă a directorilor de festivaluri din Europa? Am să-ți dau eu adrese și am să te pun în legătură cu ei. Spectacolul trebuie văzut. Altfel moare. Câte săli pline crezi că vei avea la Cluj? Să mergeți neapărat cu el la București și la Sibiu...."

În ultimul telefon pe care l-am primit de la Meșter, în seara zilei de 19 iulie era vorba, evident, de *Hamlet*. Într-o stare de deosebită surescitare, avându-l alături pe Helmuth Stürmer, îmi comunica fericit că spectacolul a fost admis la Festivalul de la Karlsruhe, Germania, în aprilie 2002. I se alocase bugetul și mi-a dat sugestii ferme despre pregătirea turneului. Urma să ținem legătura... Meșterul s-a stins pe 22 iulie 2001, *Hamlet* era programat la Karlsruhe pe 22 aprilie 2002...

Au urmat premiera în 2 octombrie, Festivalul Național de Teatru la București, în noiembrie, premii, aprecieri din partea publicului și a presei de specialitate și cea mai importantă recunoaștere, încununarea cu PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL AL ANULUI 2001, la Gala UNITER din 8 aprilie 2002.

În 19 aprilie, trupa spectacolului *Hamlet* al Teatrului Național din Cluj, însoțit de Ursula Wittstock, de la Catedra de germană a Facultății de Litere din Cluj, tălmaciul nostru în bogata corespondență cu reprezentanții Festivalului, Nicu Cherciu, fotograful teatrului și Dan Curean de la televiziunea locală, a pornit cu un autocar, un microbuz și două tiruri ca invitat, la cea de-a 16-a ediție a Festivalului „Zilele Culturii Europene". Tema Festivalului multicultural a fost „Mitul Europa?". S-a desfășurat între 13 aprilie și 4 mai și a cuprins toate genurile artistice: teatru, operă, balet, concerte de muzică clasică, jazz, rock, expoziții și conferințe în care s-a discutat despre existența sau inexistența unui mit al Europei. Alături de trupa de teatru din România, au mai fost invitați artiști din Italia, Marea Britanie, Elveția, Cehia, Franța.

După un drum lung de aproape două zile, am descins duminică dimineața la teatrul din centrul orașului Karlsruhe. Edificiul modern situat pe Kriegstrasse este unul dintre ultimele mari teatre construite în Germania după anul 1975. În fața teatrului se înalță statuia „Calul Muzelor" de Jürgen Goetz, care amintește de funcția dublă a artei dramatice: dacă ne gândim la Pegas, el simbolizează arta nobilă și elevată a teatrului, iar dacă ne gândim la Calul Troian, acesta simbolizează arta critică și combativă a teatrului. Decorurile erau descărcate, eram așteptați de „înaintemergătorii" subinginerul Doru Bodrea, șeful mașinist Sorin Crișan și de tehnicienii teatrului german. Pe scenă, la curte, era pregătită masa tehnică luminată cu schițele lui Stürmer pentru montare. Programul era riguros stabilit: duminică 10.00–16.00 și 22.00–1.00 montare, luni 8.00–13.00 program lumini, 14,30–17.00 repetiție de adaptare, ora 20.00 spectacol. După ce ni s-a prezentat teatrul: sala mare de 1000 de locuri – sală de teatru, operă, balet și concerte; sala mică, în care urma să jucăm; cantina, holurile somptuoase și o imensă terasă-cafenea (loc de întâlnire al artiștilor și tehnicienilor), am fost cazați la elegantele

hoteluri din apropierea teatrului, Blankenburg și Barbarossa. Întâmplarea a făcut ca Vlad Zamfirescu *(Regele Claudius)* să locuiască în camera cu terasa aurită destinată suveranilor. Cei neimplicați în programul tehnic de montare am purces să vizităm orașul. Mapa primită de fiecare participant pe lângă salutul de bun-venit, semnat de directorul festivalului, conținea datele în legătură cu persoanele de contact ale festivalului și o hartă a orașului.

Așa cum ne-a atras atenția Lia Manțoc, orientarea în majoritatea orașelor germane e ușoară datorită dispunerii străzilor drepte în raze față de centru. Într-o trecere rapidă ne-au impresionat arhitectura clădirilor, refăcute după război, minunatul palat cu statuile sale neoclasice și imensul parc luminat feeric noaptea, bisericile catolice și protestante ale căror turnuri se înalță spre cer, dar mai ales cultul pentru flori și tot ceea ce e natură. De cum treci granița, în Germania te întâmpină zonele verzi îngrijite, curățenia și o liniște pașnică. Orașul Karlsruhe are o istorie de numai trei sute de ani. Legenda povestește visul lui Karl Wilhelm, care a adormit în timpul unei partide de vânătoare, în care i s-a arătat în pădurea Hardt orașul ideal pentru secolul absolutismului feudal. În câmpia Rinului, orașul s-a construit în jurul castelului care reprezintă și azi atracția vizitatorilor, de unde porneau în raze ca un evantai, ordonate, străzile orașului. În centru – monarhul, la un cerc distanță – curtea și administrația, mai îndepărtată burghezia, iar în exterior cartierul muncitorilor și artizanilor.

Situat în inima Europei pe paralela de 49, pe marea axă Nord–Sud și artera Paris–München–Viena, Karlsruhe se bucură de o climă blândă și o evoluție neîntreruptă, care îmbină binefacerile tehnicii cu o importantă dezvoltare culturală. Orașul numără 270.000 de locuitori, din care 18.000 de studenți. Aici s-a ridicat prima politehnică din Germania, dar s-a impus în

secolul al XI-lea și arta teatrală, după desprinderea ei de palat, sub influența unor impotanți directori ca Eduard Devrint și Felix Mottl. Clădirile vechi cu arhitectură barocă, renascentistă sau neoclasică se îmbină armonios cu noile clădiri din sticlă și metal strălucitor puse în valoare de mici spații verzi sau flori în balcoane. Orașul are numeroase instituții culturale: alături de Teatrul de Stat, Teatrul Insel, Teatrul de Cameră, Teatrul Sandkorn, Școala Superioară de Muzică, Cercul de Artă Badois, Casa Artelor și Academia Națională de Arte Frumoase, un muzeu de Artă.

După-amiază ni s-a alăturat doamna Magda Stief-Mugur, iar înainte de spectacol, a venit, de la premiera operei *Castor și Polux,* cu Silviu Purcărete, și Helmuth Stürmer de la Bonn.

Momentul cel mai tensionat al turneului l-a reprezentat repetiția de adaptare. Spectacol construit pe scena italiană de la Cluj, *Hamlet*-ul trebuia adaptat la o scenă mult mai mică, aproape fără culise, fără fosă și cu scaunele din sală dispuse în amfiteatru ceea ce schimba perspectiva de receptare. Ca întotdeauna, doamna Magda Stief-Mugur a reușit să imprime calm și rațiune în timpul repetițiilor prin soluțiile cele mai adecvate pentru reușita spectacolului.

Directorul general al teatrului și al festivalului, domnul Pavel Fieber a ținut să salute trupa clujeană. A venit însoțit de actorul Mircea Crișan (care repetă un spectacol pentru toamnă, la Karlsruhe). Revedere fericită cu seniorii Melania Ursu, Anton Tauf.

La Karlsruhe și în împrejurimi trăiește o importantă comunitate românească. În sala cu peste 350 de locuri s-au aflat pe lângă reprezentanții festivalului, mass-media, apropiații și colaboratorii Meșterului: compozitorul Mathias Thurow, sosit din Italia, actorul Ovidiu Schumacher, regizorul Silviu Purcărete, public german și român. A doua ediție a cărții *Vlad Mugur, spectacolul morții* s-a bucurat de mare cerere, ca și caietul festivalului în limba germană.

Spectacolul s-a jucat într-o maximă concentrare. În pauză deja am remarcat comentariul entuziast al dramaturgului teatrului. În partea a doua a spectacolului, Regina, Elena Ivanca a luat aplauze la scenă deschisă. În final, publicul a ovaționat și a aplaudat minute în șir.

Citez din primul articol apărut înainte de întoarcerea noastră din Germania, în *Gastspiel* în Karlsruhe:

„...înscenarea lui Vlad Mugur impresionează prin «realismul» ei și prin înspăimântătoarea actualitate... Ansamblul român construiește fundamentul jocului scenic foarte sensibil....Tânărul actor Sorin Leoveanu conduce strălucitor și dinamic acțiunea. Ca un Mefisto–Puck stăpânește scena, însoțit în modul cel mai fericit de Vlad Zamfirescu – *Claudius,* Anton Tauf – *Polonius* sau Emanuel Petran – *Horațio.* Acestora li se alătură Luiza Cocora, rănita, fragila păpușă Barbie-*Ofelia,* Elena Ivanca, demascata „Grande-Dame" – *Gertrude,* Miriam Cuibus – *Groparul.* Neobișnuita înscenare ne-a înlănțuit timp de trei ore cu performanța actoricească a Teatrului Național Cluj din România."

După spectacol, bucuria reușitei a continuat în lungi discuții cu bere, vin și țuică la cantina teatrului, în care limba n-a mai constituit o barieră. S-au împletit cântece din Maramureș cu cântece bavareze sau cântece siciliene.

Dar ceea ce impresionează în tot ceea ce se leagă de *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur sunt cei care i-au stat alături cu delicatețe în viață și peste moarte soția sa, Magda, prietenii creatori Lia Manțoc și Helmuth Stürmer în echipă, din umbră, cu ușoară distanță, un mare regizor Silviu Purcărete pentru un mare regizor Vlad Mugur.

Așa cum s-a împlinit în timp tot ceea ce și-a dorit Vlad Mugur, *Hamlet*-ul își continuă periplul. Urmează, la Cluj, *Zilele Vlad Mugur* inițiate de regizorul Tompa Gabor, pe care le deschide ultimul spectacol al Meșterului, pe 26 mai, după care *Hamlet* va deschide Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, pe 31 mai. Fiind în Germania, Helmut Stürmer mi-a înmânat scrisoarea unui important director de festival interesat de *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur și de intenția unui alt director de festival de a veni să vadă spectacolul la Cluj.

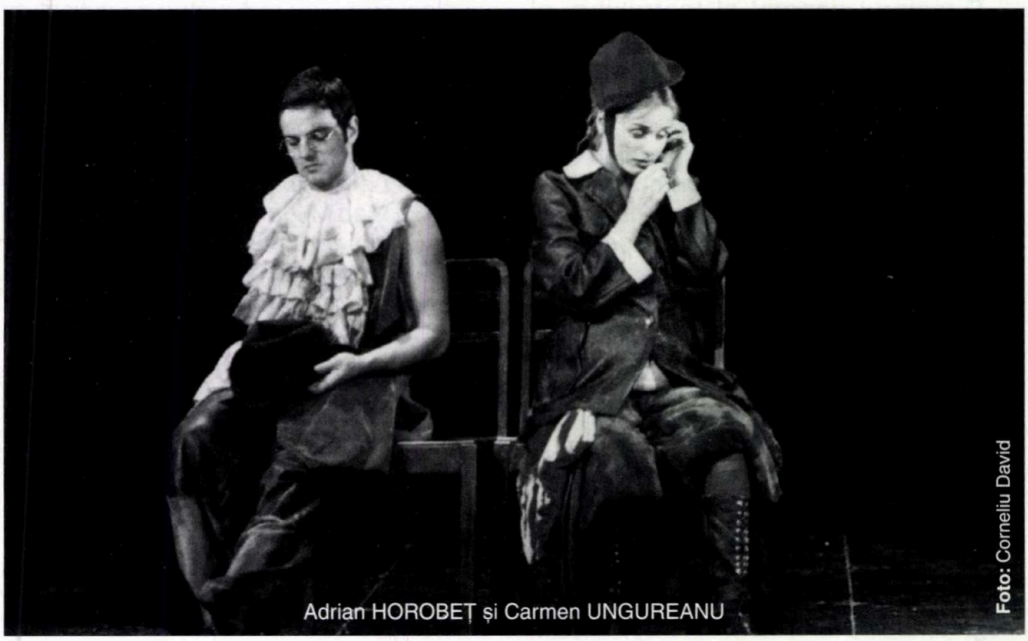
Și ca să închei în stilul Meșterului, din superstiție nu divulgăm ceea ce nu e sigur încă.

Ion PARHON

„Costumele", ovaționate

La puțin timp după ce întreaga trupă executase un „step" bestial, interpreții se ivesc, delicat și majestuos, în acordurile *Recviem*-ului mozartian, într-un ceremonial de despărțire de publicul grec, pe care acesta îl prelungește, minute în șir, cu o furtună de aplauze și ovații, așa cum probabil rar s-a putut vedea în sala Teatrului *„Amalia"* din *Salonic.* Se încheia primul dintre cele două spectacole cu **Costumele,** prezentate de trupa lui *Dan Puric,* sub egida *Teatrului „Nottara",* la „Festivalul teatral internațional de primăvară" din pitorescul oraș de la țărmul Mării Egee (11–28 aprilie 2002). Alături de *„Puricii",* cunoscuți astăzi în Europa și în lume mai ales sub numele de *„Compania Passe-partout D.P.",* au evoluat în acest festival trupe din *Germania, Rusia, Italia, Anglia, Franța, Ungaria, Iugoslavia* ș.a. Interesant este faptul că atât scenariile originale, deschise dialogului dintre teatru, muzică, pantomimă și dans, cât și textele consacrate, ca *Așteptându-l pe Godot* („Drama Ljubliana" din Slovenia) sau *Cameristele* de Jean Genet („Groupe TSE" din Franța), *au avut parte de o abordare modernă,* ce mărturisește intenția programatică a festivalului *de a ține pasul cu preocupările artei teatrale din acest început de mileniu.*

Cu toate acestea, *Costumele* au creat un veritabil *șoc* în rândul spectatorilor care au umplut sala Teatrului „Amalia", mulți dintre ei mărturisindu-ne că admiraseră în prealabil, tot la Salonic, excelente reprezentații din țară cu *Phaedra* (Teatrul Național din Craiova), *Lola Blau* (Teatrul Evreiesc de Stat) și *Turandot* (Teatrul Bulandra). Au surprins lipsa textului, varietatea mijloacelor de expresie (dans, pantomimă, teatru în teatru, efecte de sunet și lumină generatoare de mesaj histrionic), ruperile



Adrian HOROBEȚ și Carmen UNGUREANU

Foto: Corneliu David

de ritm și permanenta reversibilitate a filoanelor liric și comic, expresivitatea costumelor și plasticitatea grupurilor în mișcare, cât mai ales anvergura acestei vesele și superbe incursiuni în miezul luminilor și al hăurilor unei civilizații populate astăzi de tot mai îngrijorătoare premoniții. Când în pielea „îngerilor", când în cea a „dracilor", când „soldați" în grotescul dans al morții, apoi „soliști de operă", „pianiști", „porumbei", „aurolaci", „rockeri" sau locuitori din infinitul alb și înghețat al „Siberiei", *actorii sunt urmăriți în sală cu religioasă atenție și emoție,* fără cascadele de aplauze la scenă deschisă observate de noi în țară sau pe alte meleaguri. Când totuși se aud reacțiile de admirație și entuziasm după câte un „tablou", majoritatea spectatorilor par surprinși de „zgomot" și le cer discret entuziaștilor să păstreze tăcerea până la final, de parcă am fi asistat la un concert de orgă... Dar hazul e haz, încât hohotele de râs izbucnesc ici și colo, până când, în final, ele se vor transforma într-o *uriașă dovadă de prețuire și simpatie pentru cei care au trudit la acest spectacol* (precedat de fiecare dată de cinci ore de repetiție!), gândit de regizorul și scenaristul *Dan Puric,* coregrafa *Malou Iosif,* scenografii *Irina* Solomon și *Dragoș Buhagiar* și tehnicianul de sunet și lumină Gabi *Petrescu,* pe ritmurile adeseori *live* create de *Lucian Maxim.* Îi notăm și noi aici pe cei „vinovați" de acest nou succes internațional al *Costumelor,* cu nădejdea că el este doar o verigă... solidă din șirul afirmării strălucite a trupei lui Dan Puric, una dintre cele mai tinere ca vârstă și spirit, dar și mai prost remunerată din toată Casa Thaliei: *Carmen Ungureanu, Adrian Horobeț, Richard Bovnoczki, Ileana Olteanu, Dragoș Huluba, Dana Cavaleru, Mihai Răzuș, Violeta Totir, Silviu Biriș, Lucian Maxim, Adriana Butoi, Oxana Moravec, Andrei Vasluianu, Ioana Visalon, Ion Parea, Lăcrămioara Szlanko, Cristina Ionda* și regizorul tehnic *Dragoș Moloiu.*

Irina IONESCU

George Enescu în premieră la Edinburgh

Una dintre noutățile așteptate cu mult interes, anul acesta la Edinburgh International Festival (11–31 august), este premiera britanică a operei *Oedip* de George Enescu. Reprezentația va fi cântată în limba franceză și se va desfășura cu concursul BBC Scottish Symphony Orchestra, sub bagheta maestrului Cristian Mandeal. Rolul titular va fi interpretat de John Relyea, Marius Brenciu (*Le Berger*) și Ionel Pantea (*Le Veilleur*) fiind, de asemenea, distribuiți în spectacol. Beneficiind de sprijin financiar din partea The Stevenston Charitable Trust, concertul va avea loc duminică, 18 august, la Usher Hall și va dura aproximativ trei ore. Prețul biletelor variază între cinci și treizeci și trei de lire sterline.

În cadrul aceluiași Edinburgh International Festival 2002, tenorul Marius Brenciu a mai fost invitat să susțină și un recital pe data de 21 august, la The Queen's Hall. Programul va cuprinde arii de Enescu, Bellini, Ceaikovski, Strauss și va fi acompaniat de pianistul Malcolm Martineau. Marius Brenciu este cunoscut în Marea Britanie datorită succesului pe care l-a înregistrat anul trecut la competiția internațională *Singer of the World* de la Cardiff, unde a câștigat două dintre cele mai importante premii din concurs. Recitalul de la Edinburgh va dura aproximativ o oră și patruzeci și cinci de minute, prețul biletelor variind între cinci și douăzeci și una de lire sterline.

LUMEA LA NOI

Doina Papp

În jurul unei legende

Prezența la București cu spectacolul *Cameristele* a Teatrului *Athénée Louis Jouvet* din Paris, unde a avut loc și premiera piesei în 1947, reînvie o legendă, îmbogățită acum cu alte elemente de senzațional.

Pentru că Alfredo Arias, el însuși un personaj celebru în lumea teatrului contemporan (ca și Genet la vremea lui) pare motivat mai mult decât artistic în realizarea acestei montări.

L-a cunoscut pe autor. L-a întâlnit în mai multe rînduri la scurtă vreme după stabilirea artistului argentinian în Franța (anii '70). A jucat sub îndrumarea lui împreună cu Marilù Marini, pe vremea cînd Genet încerca să întemeieze o trupă și admira „tribul" lui Arias (cunoscuta companie TSE). L-a ascultat, confesându-se despre teatru („...nu pe scenă, pe scara unui avion când un președinte coboară..."), despre actori („....e așa de urât că data viitoare îi voi arunca o bucată de carne pentru a-l îndepărta de mine..."). A aflat amănunte uitate precum faptul că Jean Genet a dedicat inițial *Les bonnes* romancierei Violette Leduc care, neplăcîndu-i piesa, a avut și un comentariu picant. („Poți să-i ceri lui Rimbaud să scrie piesele lui Racine?"). În fine, a vizitat și după moartea dramaturgului locuri impregnate de amintirea acestuia, precum acel circ de țigani din Place de Clichy unde se consumase un episod pasional cu un acrobat homosexual. Aici, spune Arias, i-a venit ideea să monteze cândva o piesă de Genet, proiectînd asupra spațiului atît de generos și iubit al circului viziunea însăși a autorului.

Evocând toate aceste întâmplări ca și înrudirile spirituale dintre cei doi, montarea **Cameristelor** realizată anul trecut (2001) și itinerată acum prin lume, devine relevantă pentru exprimarea unei anumite concepții despre teatru văzut ca ritual, ca ceremonial în stare să producă comuniune între oameni asemeni ritualurilor sacre. („Sub raport teatral, nu cunosc nimic mai eficace decît momentul sfințirii darurilor", scria Jean Genet).

Ceremonialul negru din această piesă este însă, al unui asasinat și regizorul nu întârzie să sublinieze prevenitor faptul de la început, situând întreaga desfășurare într-o ambianță mortuară. (Într-o montare românească memorabilă a piesei în regia Ginei Ionescu, scenografia exuberant colorată și desenată baroc a soților Miruna și Radu Boruzescu propunea un contrast șocant cu conținutul piesei, sugerând un altfel de drum spre crimă)

Pe de altă parte, travestiul din rolul *Doamnei,* din spectacolul lui Alfredo Arias, devine un punct de referință al viziunii, introducînd perspectiva erotică în interpretarea relațiilor dintre personaje.

Legendara piesă își redescoperă astfel resursele provocatoare.

Nu mai suntem pe terenul forțării sensurilor din perspectiva unei critici

sociale neavenite (e cunoscută aversiunea scriitorului față de didacticism și angajare politico-socială: „câțiva poeți din zilele noastre, se dedau unei operații ciudate: cântă poporul, libertatea, revoluția care..., fiind cântate sunt apoi fixate în cuie pe un cer abstract, unde figurează, fâstâcite și dezumflate, în chip de constelații diforme"). Nu mai suntem nici în zona patologicului unde se arunca ancora oridecâte ori trebuia respins acest teatru al cruzimii.

E adevărat, dubla crimă a surorilor Papin care umplea ziarele în februarie 1933 inspirîndu-l și pe Jean Genet, a făcut și obiectul tezei cunoscutului semiolog Lacan despre „paranoia autopunitivă". Tot el a vorbit însă și despre tendința homosexuală a pulsiunilor subconștientului la cele două femei și despre criza narcisistă pe care o traversează .

În istoria scenică bogată a acestei piese asemenea interpretări n-au lipsit. Mai discret sau mai la vedere. Nu știu să fi existat însă vreo montare care să le materializeze atît de explicit. Și narcisismul criminal și coșmarul erotic trec prin scenă, datorită mai ales, travestiului, idee spectaculoasă a regizorului, împlinită exemplar de interpret și scenograf (Chloé Obolensky).

Dezvăluirea la vedere a sexului schimbat al *Doamnei* e grotescă asemeni exhibițiilor transsexuale din vremea noastră. Funcția e însă cognitivă și nu întîrzie să-și arate efectele. Relația „clasică" a *bonelor* cu *Doamna* se modifică. Între ceea ce s-a povestit despre personaj și ceea ce se vede se înterpune proiecția interioară a bonelor. Ieșită din coșmarul obsesiilor lor imaginea „persecutorului" alunecă în derizoriu, și pe măsura ce actorul se eliberează de accesoriile sexului de împrumut nu mai știm cine pe cine ar vrea să ucidă. Jocul măștilor e crud și destabilizator. Ca și alternarea aparențelor imaginare cu realitatea. („aparența ultimă le irealizează pe celelate", cum spunea Sartre).

Trei termeni introduce în discuție Arias cu privire la spectacolul său: *oglinda, fuziunea, moartea.*

Merită citată mărturia sa pusă la dispoziție cu prilejul evenimentului: *„Claire* și *Solange* își vorbesc printr-o oglindă, sau de o parte și de alta a unei oglinzi cu dublă față. Puțin cîte puțin, muncile la care sunt condamnate de condiția lor de cameriste șterg această separare subțire. Cele două femei fuzionează în dezgustul pe care-l împărtășesc (o întreagă istorie are și ideea de a funcționa ca surori siameze a bonelor). Vor găsi ieșirea din această repulsie în reprezentarea destinului lor de servitoare: erotizînd *Doamna* și *Domnul* și făcând din această erotizare o formă de persecuție, ele pun în mișcare un subtil mecanism teatral și pasional care duce la moarte. Otrava destinată *Doamnei,* este fără știrea lor rezervată uneia dintre ele, *Claire.* Astfel, cea care o încarnează iluzoriu pe *Doamnă* va suporta ieșirea ei din realitatea reprezentată, printr-o *poetică* (n.n.) și fatală substituție de roluri .

Personajul *Doamna* scapă celor două servitoare, rămânând la nivelul reprezentării, permițându-le astfel să acceadă la moarte, printr-un act sinucigaș.

Moartea lui *Claire* autorizează fuziunea la care servitoarele aspiră: când una dintre ele moare, cuplul se reface în acest ultim gest."

În spectacolul de o rigoare exemplară al *Teatrului Athénée*, interpretarea elaborată a celor trei actori performanți confirmă și altă legendă a paradoxalului Genet. Cultul cuvântului. Vorbirea are pentru Jean Genet puterea unei incantații magice. Așa se explică de ce slujnicele se exprimă în limba solemnă și somptuoasă a personajelor tragice din secolul al XVII-lea, iar actorii fac din aceasta, oportunitatea unei demonstrații. Creațiile lor merită fiecare în parte un studiu.

Delia VOICU

Arc peste timp

Regizorul-actor Alfredo Arias trasează un arc peste timp, readucând **Cameristele** lui Genet pe scena Teatrului Athénée, unde piesa a fost reprezentată pentru prima oară, în 1947, sub direcția lui Louis Jouvet.

Actuala montare este un omagiu adus scriitorului, ce pare a se întrupa într-unul dintre personaje: *Doamna*. Ea se transformă dintr-o cochetă excentrică, afectată într-o făptură mutilată, monstruoasă, cu sex incert. Renunță, rând pe rând, la gesturi calculate, accesorii, haine și proteze. Șocantele ipostaze își au corespondentul în universul literar și cel personal al autorului. Debarasată de toată recuzita umană, strania *Doamnă* este imaginea tulburătoare a supliciului. Costumată în clovn, părăsește scena, devastată o dată cu „deconstruirea" ei. Ciudate, încifrate, marcate de suferință sunt și destinele celor două cameriste – *Claire*, care alege moartea, ducând până la capăt secvența marii treceri, îndelung repetată, și *Solange*, care încremenește, cu palmele împreunate, anunțându-și încătușarea. Peste chipuri și fapte se așterne un văl cenușiu. Cortina neagră, grea, care străjuiește platforma de joc, amplificând teatralitatea spațiului, este luminată, într-un ultim cadru, dinspre fundal; ea devine o perdea vaporoasă, parcă animată de adieri de vânt. Văzute din afară, ca de la un etaj al unei clădiri alăturate (locurile pe mai multe niveluri ale Odeonului oferă aceste perspective), cumplitele întâmplări se pierd încet, într-un plan ce se îndepărtează, se sting anonim...

Deși estetica lui Genet e ilustrată cu poezia, tensiunea, măreția, frumusețea vizuală și cea a rostirii, gândul regizoral nu se conturează viguros, conclusiv. Reprezentația se află, în ansamblu, la nivelul unei retorici înșelătoare. Cu toate premisele unui eveniment artistic, cu avantajul unei scenografii rafinate (semnată de Chloé Obolensky), al unor interpreți de ținută – Laure Duthilleul, Marilù Marini și virtuozul Alfredo Arias (ultimii doi având experiența de a-l fi cunoscut personal pe dramaturg), spectacolul mai mult complică decât explică ceva din atât de întunecata lume a lui Genet.

Teatrul *Odeon* – Cameristele **de Jean Genet. Producție realizată la Athénée Théâtre *Louis Jouvet*, prezentată la București de Institutul Francez. Spectacol creat de Alfredo Arias. Scenografia: Chloé Obolensky. Cu: Alfredo Arias, Laure Duthilleul, Marilù Marini. Data reprezentației: 26 mai 2002.**

Antoaneta IORDACHE

Un turneu bulgar

În principiu, sosirea în turneu pe scena Teatrului Nottara a trupei bulgare din localitatea Silistra e un lucru folositor vieții culturale bucureștene. Faptul că vecinii noștri au adus o reprezentație Eugen Ionescu și au jucat-o într-o zi semnificativă pentru istoria spațiului spiritual bulgar (de Sfinții Kiril și Metodiu – ziua scrierii slavone) apare ca un gest de maximă gentilețe. Spectacolul e însă o încercare cumva inocentă, mai mult sau mai puțin comică, dar finalmente prera împovărată de tertipuri și găselnițe "în relație cu sala" ca să își poată perimetra limbajul, în raport cu pretențiosul univers tearal ionescian. Altminteri, cadrul scenografic pare al unei montări diferite de cea anunțată și dă în unele momente efecte revuistice desfășurării. Cvartetul actoricesc evoluează cu trăire și laborios: poate nu pe un text din teatrul absurdului își atinge trupa de la Silistra performanțele. Cum bine se știe, în zona aceasta de poetică teatrală lucrurile nu sunt tocmai ce par a fi. Trupe inevitabil mai experimentate cunosc dificultăți în transpunerea scenică a pieselor din teatrul absurdului...

Teatrul Dramatic din Silistra, Bulgaria – Tabloul **sau** Paiața, **de Eugen Ionescu. Regia și aranjamentul muzical: Ivan Samokovliev. Scenografia: Violeta Radkova. Cu: Ivan Samokovliev, Ivan Ancev, Neli Todorova, Violeta Todorova. Data reprezentației: 24 mai 2002.**

Adrian MIHALACHE

America imaginată

Franz Kafka n-a fost în America, și-a imaginat-o doar. Oricine are „o Americă a lui", o construcție mentală a unei lumi exotice, pentru unii utopie, pentru alții distopie. Imaginea are efect terapeutic, prin mecanismele psihice ale compensării și transferului. Madeleine este „mon Amérique à moi" își cânta Jacques Brel iubita inaccesibilă. În vremea lui Kafka, America era „Țara Făgăduinței", speranță și refugiu pentru cei deposedați sau amenințați. Scriitorul a vrut sa deconstruiască un clișeu, scriind cel mai realist roman al lui, nu și cel mai bun. Se simt în el intenția polemică împotriva imaginilor mentale convenționale, dar și cunoașterea indirectă a referentului acestor imagini.

Dramatizarea **Amerika** după Kafka a lui Geirun Tino, regizor vienez originar din Brăila, deturnează defectul romanului în favoarea spectacolului. În locul confruntării din roman dintre imaginea ideală a lui *Karl Rossman* și aceea dezamăgitoare a Americii reale, „profunde", el pune în scenă un conflict în plan simbolic între reprezentarea mentală a imigrantului și cea simbolică a artistului. *Karl Rossman,* proaspăt coborât de pe vapor, întâlnește un compatriot, artist vagabond, care-i pune, literalmente la picioare, o Americă reconstituită prin desen. America imaginată este suprapusă fizic peste America desenată. Foaia de hîrtie, care ocupă aproape întreg podiumul scenei, se va umple în timpul spectacolului cu schițe incisive, trasate cu nerv, pe care, însă, noi spectatorii, nu le vedem, le putem doar ghici asemănătoare cu cele ale lui Saul Steinberg, un alt american provenit de pe aceste meleaguri. În schimb, contemplăm în fundal o reprezentare a steagului american – *stars and stripes* –, parcă pictată de Jasper Johns.

Gesturile precise, inventive, ale lui Ip Wischin, în rolul artistului vagabond, construiesc, ele, o Americă funambulescă și nemiloasă, sumară și complexă totodată. Ali Anton Nouri, interpretul lui *Karl Rossman,* menține, tot timpul spectacolului, o expresie fixată în uluire, contrastând cu mobilitatea fascinantă a partenerului. Cei doi alcătuiesc un cuplu beckettian, Vladimir și Estragon ajunși în curtea lui Godot, pe care nu-l găsesc, vai, acasă. Deși imperfect cunoscător de germană, am putut remarca modularea minuțioasă a emisiei sonore între tonalitatea europeană și cea obținută prin aculturație, în mediul american. Finalul, în care cei doi cântă, în engleză, imnul american *The Star – Spangled Banner,* oscilând între accentul germano-american și cel al americanilor nativi, este cu totul remarcabil. Spectacolul îndeamnă la reflecții privind limitele acurateței unor reprezentări eterogene, care utilizează clase de semne diferite. Pictura steagului expus pe verticală, desenul realizat în plan orizontal, gesticulația bogată, tridimensională și rostirea expresivă, înscrisă în temporalitate, alcătuiesc o polifonie de discursuri articulate în medii distincte, pe care doar magia teatrală le sudează într-un întreg seducător.

Pygmalion Theater din Viena, la Teatrul Nottara din București – Amerika **după Franz Kafka. Data reprezentației: 18 mai 2002. Dramatizarea și regia: Geirun Tino. Distribuția: Ali Anton Nouri *(Karl Rossman),* Ip Wischin *(Pictorul vagabond).***

LUMEA FĂRĂ NOI

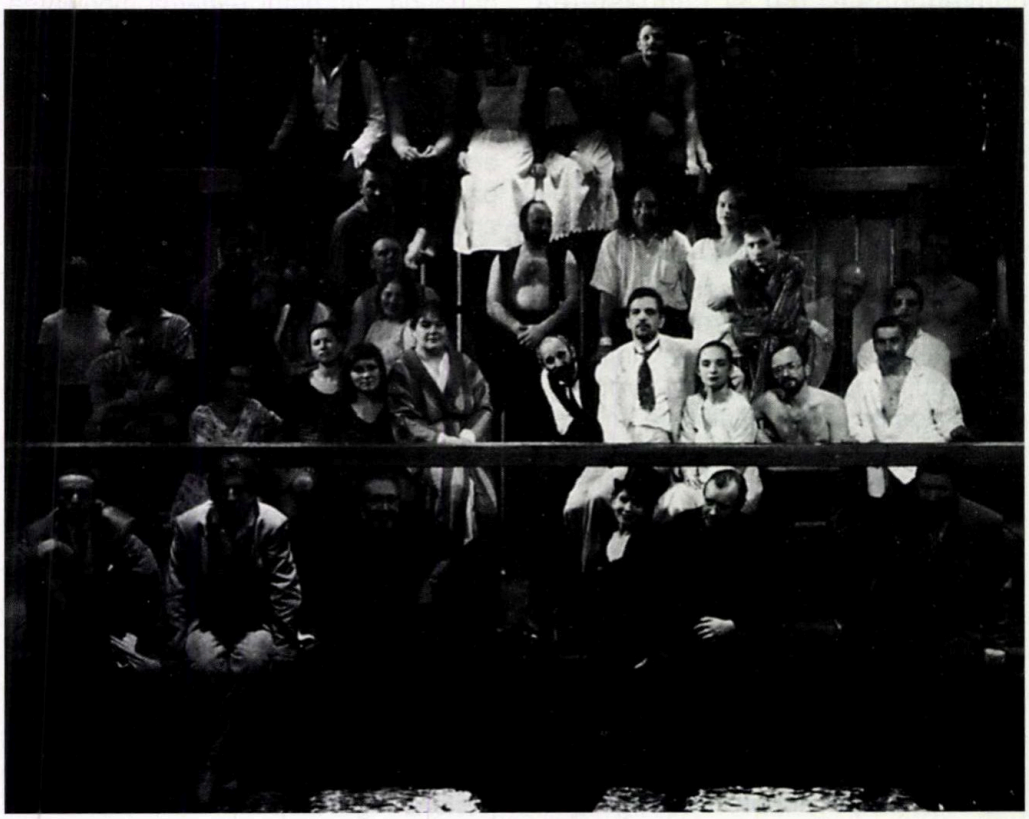
Ioana Anghel Ichim

(sau unde sunt pompierii?)

Accesul tuturor spectatorilor se face prin doar două uși, într-o sală de aproximativ 300 de locuri, iar la balcon doar printr-o ușă amplasată într-un singur capăt. Fără rânduri cu pauză, fără ieșiri în caz de incendiu sau de altceva. Așadar, primele condiții pentru a rezista trei ore și jumătate la un spectacol în sala celebrului „Malâi Teatr" din Sankt Petersburg sunt: să nu suferi de claustrofobie, să nu ai atacuri de panică și să nu suferi de căldură, aerisirea fiind redusă, practic absentă, iar publicul extrem de numeros. Dar... dacă poți trece peste aceste impedimente de ordin fizic, bucuria de a te afla trei ceasuri și ceva în acea sală de teatru este enormă.

Nu voi comenta spectacolul, nu voi încerca să decriptez ceea ce am văzut. Nu! Voi împărtăși doar ceva din emoția stârnită, din „atacul intelectual" pe care l-a avut spectacolul de pe (și de sub) scena Teatrului din Sankt Petersburg asupra minții și sufletului meu.

Deja celebru în toată Europa, Lev Dodin (directorul și totodată principalul regizor al teatrului) este într-adevăr un maestru al artei dramatice (sună banal, sunt convinsă, dar este într-adevăr adevărat). Un text clasic al dramaturgiei rusești *(Platonov*-ul lui Cehov),



montat de un regizor rus, cu actori ruși. Spectacolul este în același timp și o școală de teatru, un curs de actorie în stare pură și o re-citire inedită a textului, susținută de o scenografie extrem de originală. Pe scenă este construit un adevărat lac. Da, am scris corect: un lac cu o adâncime de minimum un metru sub buza scenei. Așadar, întreaga scenă este umplută complet cu apă peste care s-a construit o altă scenă, ca un ponton, iar în față, practic în locul primelor rânduri, se află plaja – un spațiu acoperit cu nisip care se umple cu diverse obiecte de decor, în funcție de scenă (spre exemplu, cu o masă și scaune pentru cină). Iar eroii spectacolului, rând pe rând, fac baie în lac; pentru a-și stinge disperările, pentru a se relaxa sau doar din extravaganță. Întregul ambient al spectacolului debordează de imaginație întrebuințată cu simț practic și artistic; toate „tablourile" au „un ceva" fermecător, uneori misterios, dar întotdeauna justificat de acțiunile cerute de text și de opțiunea regizorală.

Actorii?! Mă întreb dacă Stanislavski, când și-a scris cursurile, a pus în pagină doar ceea ce vedea pe scenele teatrelor sau a conceput un îndrumar de teatru foarte potrivit sensibilității tipice rusești. Tot ceea ce se petrece în sufletul personajelor este complet asumat de actori: pasiune, gând, pauză, lene, revoltă, plictis. De parcă pe scenă nu se află un grup de actori care interpretează roluri, ci un grup de oameni care își văd de cursul firesc al propriei vieți. Iar la câțiva metri de ei, cineva (cum ar fi Cehov) le rescrie vorbele, descriind în plus doar locul de desfășurare a scenei și ceva din acțiunile fizice ale persoanelor.

Acum câțiva ani, am văzut la București un spectacol venit din Sankt Petersburg. Se numea *Gaudeamus* și era montat de.... Lev Dodin. Acel spectacol, atât de frumos și de impresionant cum poate doar *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban mi s-a mai părut, a fost ca un dar minunat pe care l-am primit. Am mulțumit atunci lui Dumnezeu pentru că am avut șansa să fiu în sală. Acum, îi sunt la fel de recunoscătoare pentru că am putut ajunge în „casa" lui Dodin, pentru a-i vedea „familia" la ea acasă!!!

La capătul lumii

Se întâmplă teatru la capătul lumii. La Bogota, în Columbia, a avut loc între 15 și 30 martie un mare, mare festival de teatru – „Festivalul de Teatru Ibero-American". O dată la doi ani, lumea teatrului își dă întâlnire acolo, departe, departe de noi, și joacă teatru în săli, pe stadioane, pe străzi. S-au dus de-a lungul timpului până acolo Piccolo Teatro din Milano, Royal Shakespeare Company, Berliner Ansamble, Teatrul Taganka din Moscova, regizori precum Andrzej Wajda, Bob Wilson ori Tadashi Suzuki.

Anul acesta, aproximativ 45 de trupe columbiene și peste 40 străine au venit la Bogota din peste 30 de țări de pe cinci continente pentru a prezenta 440 de spectacole (!) în cele 16 săli de teatru ale orașului, în arene sportive ori sub cerul liber. Cifrele, cu toată uscăciunea lor, exprimă un fapt evident, și anume că nu mai este de mult vorba de un festival doar al spațiului hispano-american, ci despre unul dintre cele mai mari festivaluri de teatru internaționale (de altfel, titulatura a fost păstrată doar din tradiție și superstiție, conform spuselor purtătorului de cuvânt, Guydo Hoyos). De la operele clasice la texte avangardiste, de la regizori precum Peter Brook și până la celebrități ale locului, cum e cazul lui Omar Porras, regizor ce tocmai a montat *Don Quijote* la *Theatre de la Ville* din Paris, de la spectacole clasice și până la teatrul-dans, totul a fost inclus pe afișul festivalului.

Totul a început în 1987, când Fanny Mickey, o personalitate a teatrului argentinian, stabilită însă din 1961 în Columbia, a pus pe picioare acest proiect. A căutat bani, a adunat trupe și a transformat, în 1988 pentru prima oară și de atunci de alte opt ori, Bogota în capitala mondială a teatrului. Acum, când Ministerul Culturii columbian, municipalitatea din Bogota, sponsori ajută să se întâmple acest festival, Fanny Mickey, la 71 de ani, călătorește peste mări și țări pentru a vedea teatru și a alege spectacole pentru festival.

Înainte de a sfârși aceste câteva rânduri, voi mai scrie despre un lucru impresionant (cel puțin pentru mine) și totodată aproape ireal, care are loc la Bogota în timpul festivalului: dintr-un oraș al criminalității excesive (dintre cele mai mari de pe tot globul), Bogota se transformă, în cele câteva zile ale festivalului, într-un oraș sigur, numărul crimelor scăzând enorm în acest scurt timp.

Să poată totuși arta, în general, și teatrul, în special, să-i facă pe oameni mai buni?

Bogdan ULMU

File dintr-un jurnal teatral

Dispariția profesorului Ion Zamfirescu m-a făcut să meditez, cu voce tare, chiar și în fața studenților, asupra vitregei sorți a manualului (cursului) de istoria universală a teatrului (sau istoria teatrului universal). După cel imperfect – din motive de epocă – al lui Octav Gheorghiu, după cel minunat, dar neterminat al recent plecatului profesor, după Ion Marin Sadoveanu (util, dar incomplet), după cel expediat de către Ovidiu Drimba (pe care, desigur, nu-l preocupa teatrul în mod special), după cel extrem de rezumat al lui Vito Pandolfi, iată că rămâne, până la urmă, cel mai aproape de un curs perfect, volumul semnat de trioul Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Eugen Nicoară. Chiar dacă, din motive de cenzură, și cartea lor a fost obligată să facă trimiteri la Lenin sau Ceaușescu...

Cineva care să se apuce acum de o *istorie up to date, treimiistă* nu există. Chiar un colectiv dezinteresat și bine intenționat tot n-ar putea duce la capăt opul, din motive de bani: plata autorilor plus tiparul ar costa azi cam... un miliard de lei! Cine dă un miliard pentru așa ceva? Când doar douăzeci–treizeci de amețiți pe an ar dori să cumpere realmente cartea (care nu poate fi ieftină, din moment ce are peste 800 de pagini!).

Dar retipărirea cărții celor trei (ușor scurtată!) ar fi posibilă: chiar dacă la teatru sunt studenți puțini. În fond, și bolnavii de porfirie (care nici ei nu-s deloc mulți!) au dreptul la medicamente din import...

Montez iar la Timișoara, după un an și ceva, *Leonce și Lena* – piesă care, pe dinafară, părea teribilă! La lucru se vede cât e de ne-teatrală! Poezie multă! Fraze superbe, dar teatrul, vorba lui nenea Iancu, nu e literatură...

Nu despre spectacolul meu însă vreau să vorbesc, ci despre minunata atmosferă din... BUFETUL teatrului. Spațiu eterogen, în care, ca-n piesa lui V.I. Popa, etniile se tolerează în prima fază, înfrățindu-se până la urmă. Nemți, unguri, sârbi, olandezi (sic!), români, ruși, bulgari se întâlnesc zilnic, între 9 și 3 p.m., apoi la spectacol (în antract și după), discutând despre multe și mărunte...

Domnul Traian, șeful barului, fan al artiștilor tuturor teatrelor, plus cele două frumoase „mâini" ale sale (Mimi și Vio), vin la masă și-ți oferă ce știu că-ți place: cafea, bere, whisky, vodcă, merdenele, suc, covrigi mari și buni („volane" li se spune aici), savarine, apă plată, crenvurști, ceai etc.

Revenind la barul teatrului: în câte o zi e pustiu; alteori nu-s locuri! Vine Bebe Costinaș și-i citește lui Buju Ternovits din cartea lor de interviuri; se beau cam 10 beri pe chestia asta. Mai poposește domnul Șvarț, din Olanda (fostul sunetist al trupei Phoenix), și-și lecturează cele 10 gazete pe care le cumpără zilnic (un român de-aici nu și-ar permite luxul acesta). Prietenul meu Bernd von Bomches, din Germania (care joacă în cele trei spectacole montate de mine, recent), vorbește despre grădina lui zoologică din Timișoara – unde locuiește cu minunata doamnă Persi, muza sa, și autoarea kilogramelor adăugate de mine după vizita la ei la masă.

De la Național poposesc printre noi o... ieșeancă! (excelenta actriță Laura Avarvarei) și un reșițean (actorul Romeo Ion, cu care am lucrat în capitala Carașului, mare și ca autor de desene). Actorul Damian Oancea de la Național, care a jucat cândva *Nae Girimea,* în regia mea, la Satu Mare, face pariuri tip: „în ce teatru s-a montat *Regele moare* cu Aura Buzescu și Mihăilescu-Brăila". Eu zic Naționalul din București; el susține că Nottara. Deci are să-mi dea trei beri. Vine și Marc Ossau, actor german care joacă în *Leonce..., Valerio.* Om minunat, naiv, încercând să se adapteze tranziției balcanice: realizez ce greu îi e – noroc că soția sa, Anda Gandi (minunată colegă!), directoarea Teatrului German, îl ajută și-l apără de capcanele boemei... Nelu Opra, compozitorul meu timișorean de peste un sfert de secol, îmi oferă un ceai (în care o bestie a turnat 50 ml de vodcă!) și-mi propune un restaurant magnific după repetiție: *Nea Mărin* (cea mai bună ciorbă de burtă din țară, tată!). Apoi mă anunță că are patru șalăi pentru gătit, într-o curte cu grătar și cuptor la țară.

Apare Gogulea – sentimental poet și difuzor de carte: masiv, cu început de calviție, cu față de Portos și inimă pe măsură, omul care a organizat, la Galeria „Buzunar" de la Bastion, lansarea apoplectică (sic!) a cărții *Epistolar cu trei proști* (unul dintre ei fiind eu).

Vă mai trebuie argumente pentru afirmația: ***iubesc Timișoara?!...*** (ian.–feb. 2002).

CĂRȚI

Constantin PARASCHIVESCU

Teatralitate captivantă

Patru piese recente de Matei Vișniec au fost tipărite la editura „Aula" în colecția „Frontiera" cu titlul ***Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali.*** Este, de fapt, titlul primei piese din volumul care mai cuprinde trei: *Recviem, Mașinăria Cehov* și *Frumoasa călătorie a urșilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt.* La sfârșitul piesei *Mașinăria Cehov,* autorul face precizarea că „această piesă nu seamănă cu nimic din ce am scris până acum", socotind-o „cehoviană". De fapt, nici una dintre cele patru nu seamănă cu ceea ce știm că a scris până acum, ele diferențiindu-se în timbru și structură prin ceva ce le extinde și le accentuează teatralitatea.

Dacă se putea spune până spre 2000 că Vișniec scrie un teatru al absurdului, cu pronunțată tentă filosofică, dacă personajele sale erau mai mult exponențiale și dialogurile alegorice, cultivând paradoxul și anacronismele – de limbaj, de gândire, de situație –, o dată cu *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* nu se mai poate spune asta, piesa fiind o denunțare directă a unui episod de viață real, într-un dialog dramatic cu intense rezonanțe polemice. Un plonjon decis în cea mai fierbinte actualitate, cu mărturii tulburătoare despre atrocitățile unui conflict absurd. Absurdul se retrage în temă, modalitatea dramatică ia aspectul unui comentariu expres al unui fapt de viață. Piesele care i-au urmat, cele cuprinse în actualul volum, îl extind cu un comentariu la scara istoriei – *Istoria comunismului, Recviem* –, la nemurirea artistului și menirea creației – *Mașinăria Cehov* – și, surprinzător, la cel mai sensibil subiect pe pământ, dragostea – *Frumoasa călătorie...* Teatralitatea e diversă și captivantă, declanșată de neașteptate pretexte (scurte parodii despre istoria comunismului la nivelul bolnavilor mintali; morții patriei chemați să se întoarcă acasă; Cehov care dă târcoale, în miezul secolului douăzeci, casei sale memoriale din Ialta; un bărbat și o femeie care descoperă miracolul etern al dragostei după o aventură de-o noapte, cu o revelație poetică: „Te simt ca și când am fi, eu și tu, aripile unei singure păsări"). Evantaiul scenic se desface cu mai multe individualități, acțiunea flutură pe fire complementare, scenele surprind prin neprevăzut, rit și efecte. Dar, mai ales, prin vizualitate.

Dramaturgia unui critic

Colegul nostru de breaslă – dacă-mi permite să-i spun așa – Ștefan Oprea, de la Iași, e la a 13-a carte. Ba nu, a 14-a, cu cea aflată în aprilie sub tipar. Volumul de debut îl situa de cealaltă parte a cortinei, ca autor dramatic – *Balansoar pentru maimuțe,* 1972; apoi a publicat critică cinematografică – 1972, 1974, 1983, 1996; critică teatrală – 1979, 1986, 1996; proză – 1975, 1977; din nou teatru în 1981 – *Căderea păsării de seară* – și acum, la 30 de ani de la debut, *Viața și dragostea într-o vilă stil* (Editura AXA, Botoșani). În medie, o carte la doi ani. E ceva!

Trei piese scrise între 1983 și 1989. Prima, care dă și titlul volumului, e ultima în cronologia redactării și-i vom rezerva și noi rândurile din urmă. Dar vom spune mai întâi despre toate trei că au ca temă mediul intelectual, sensibil afectat în rost și condiție în perioada când au fost scrise și pun în discuție probleme de responsabilitate și conștiință în momente de criză a protagoniștilor. Altfel spus, o aventură a spiritului cercetător, creator de a cuceri noi certitudini pe calea sinuoasă a idealului. Două piese se petrec chiar în mediul cercetătorilor științifici, sub dilema mai generală a afectării omenirii de

progresele în domeniu – *Cenușa* și *Requiem pentru Domnișoara Amélie.* Autorul nu tratează tema („știința, o uriașă forță a contemporaneității") din unghi conjunctural (ceea ce în anii optzeci i-ar fi dat o alternativă minimalizatoare), ci în datele ei profund realiste și universale (ceea ce le face actuale și astăzi). Dramatic e efortul eroilor de a reduce inerentele incidente, de a plăti cu demnitate sacrificiile personale (două personaje rămân fără vedere după experiențe nereușite), dar mai ales de a se birui pe sine în tentația orgoliilor, carierismului și compromisului cotidian. Cele două piese au și paralelisme de structură, ceea ce nu le face gemene, ci complementare (savanta bătrână, cercetătoarea principală în dilemă, soțul carierist și delator, reportera de la radio, cei doi orbi) și particularități de identitate (ingenioasă întruparea „din aer" a Bătrânului din *Requiem).* Replica prinde subtile tâlcuri (pasărea care „bate cu aripile cerul din mine").

Viața și dragostea într-o vilă stil e flexibilă ca însăși creația și concentrează într-un suprem proces lăuntric timp, spațiu și identități care se amestecă. Eroul e un arhitect care trebuie să demoleze centrul orașului pentru a construi în linii uniforme, „pe verticală și orizontală", blocuri cu interioare banale. Dar acolo e o splendidă vilă construită de tatăl său, emblema artei pe care n-o poate distruge arhitectul, oricât l-ar sili *organele.* Scenele au fluența gândurilor, alunecă într-o alternativă de întrebări și ezitări, personajele se ivesc când real, când se întrupează din umbră sau din coșmar precum comisia alcătuită din „doi oameni grași, mari, supradimensionați, eventual pe catalige" – a cărei apropiere se aude întâi cu pași normali, apoi ca de elefant. Ștefan Oprea dă o probă de har comic în satirizarea lor, de subtilitate în urmărirea procesului dramatic, măiestrie în surprinderea complexității vieții și larghețe în fluență teatrală. Parcă uneori suie însuși pe scenă și se joacă cu neprevăzutele.

O revistă de dramaturgie

O surată nouă de teorie, dar și literatură dramatică, a apărut în decembrie 2001, editată de Uniunea Scriitorilor cu sprijinul Ministerului Culturii, ***Drama.*** „Ea încearcă să atragă atenția asupra unui gen literar care ține pasul cu vremea", se spune în preambul, pentru că „spre deosebire de poezie sau proză (...) dramaturgia s-a modificat (...) dovedind o excepțională capactitate de adaptare". Salutar în contextul fluctuațiilor publicistice în domeniu și, se pare, unic până acum.

Numărul prim ne prilejuiește reîntâlnirea cu originalul și nedreptățitul de vreme poet dramatic Gellu Naum, între timp dispărut. Redacția a avut inspirația de a publica textul integral al dramatizării sale după *Nepotul lui Rameau* de Denis Diderot, care a prilejuit în 1968 un memorabil spectacol al lui David Esrig, elogiat și peste hotare (o fericită coincidență aduce în atenția cititorilor interesați și reproducerea interviului televizat în 1970 după turneul din Italia, în nr. 1–2/2002 al revistei noastre). Se publică și noua piesă a lui Matei Vișniec *Mașinăria Cehov,* un studiu despre Beckett „sau teatrul pus la încercare" de George Banu, este reprodus un interviu din „Paris Match" cu dramaturgul Eric-Emmanuel Schmitt privind „o ipostază tulburătoare despre Hitler". Șapte recenzii semnalează dramaturgia originală publicată – vitreg – în cărți, întâlnim polemici, comentarii la transpunerea unor texte românești în spectacole *(O scrisoare pierdută* la Iași, *Tache, Ianke și Cadâr* la T.N.B., *Cafeaua domnului ministru* la ARCUB și Theatrum Mundi). O mărturie decepționată despre viitorul rol în „această busculadă leneșă, tembelizată și mafiotă" a vremii, care „sperie până și cronicarele de teatru" (cronicarii mai au o șansă), îndeamnă la meditație.

Divers, incitant, sumarul revistei coordonate de criticul Mircea Ghițulescu anunță o prezență fertilă pentru destinul dramaturgic de azi, pe care o prețuim sincer. Cu neapărată aplecare însă asupra corecturilor tipografice, acum inexistente și blamându-i prestigiul.

Ion PARHON

Un mic „manual" de arta actorului: „Atelier"

Recent, a ieșit de sub tipar un **Caiet** (revistă în toată regula) cu „studii, cercetări și experimente" privind arta actorului. Este o publicație bianuală editată de *Catedra de arta actorului* din *Facultatea de Teatru a U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale" – București,* ca parte integrantă a preocupărilor Centrului-pilot de studii și creație artistică, reunind comunicări, articole, puncte de vedere ale unor numeroși profesori și oameni de teatru din Capitală și din alte centre universitare. Atât comunicările („Pedagogia artei actorului", „Jocul", „Apropierea de textul dramatic", „Rolul modelelor", „Muzica și personalitatea", „De la realitate la personaj" ș.a.), cât și capitolul „Pedagogica" („O poetică a artei actorului" – de profesor universitar Ion Cojar, „Unitate și diversitate", „Descoperirea adevărului", „Actorul – de la teatru la film") ori materialele vizând Școlile de teatru americane, Studiul personajelor etc. ne fac martorii unor pertinente cercetări românești și străine menite să trezească nu numai interesul actorului, ci al tuturor apropiaților teatrului. Un loc distinct îl ocupă texte ca „Manualul studentului actor", de Louis John Dezseran, „Teatrul ca procesualitate", de John O'Toole și „Drama Wise" de John O'Toole și Brad Hesseman sau „Teatrul în educație", de Esme Church, circumscrise documentării pentru proiectul de cercetare cu titlul „Metode și strategii în teatrul educativ pentru tineret".

Cei grăbiți să strâmbe din nas la o lectură superficială a titlurilor, sub impulsul convingerii că lucrurile sunt deja cunoscute ori că nu e nimic nou sub soare, nu trebuie să uite că, dincolo de informația proaspătă, tocmai adevărurile așa-zis banale sunt ignorate de cele mai multe ori, motiv pentru care nu-i rău ca ele să fie revăzute și reconsiderate, spre a conduce la atitudini și acțiuni demne de valoarea lor intrinsecă. Pe de altă parte, întrepătrunderea problemelor de creație cu cele de pedagogie deschide calea unei înțelegeri mai largi și mai generoase a profesiunii de actor, cu consecințe favorabile în plan etic și estetic, ca o eficientă pledoarie pentru autenticitatea și moralitatea artei interpretative. „Caietul" reprezintă un convingător îndemn pentru dezvoltarea instinctului actoricesc și șlefuirea tuturor mijloacelor de expresie, dar și pentru formarea unei solide culturi profesionale. Cu alte cuvinte, el vine în sprijinul cultivării unei atitudini active față de teatru, în general, și de personaj, în special, contribuind la înariparea inițiativei interpretative a actorului, la consolidarea rolului și prestigiului său, mai ales astăzi, după decenii întregi de „tiranie" a regizorilor. Căci, la urma urmei, această „tiranie" s-a făcut respectată și venerată tot prin intermediul actorului-executant, iar timpul în care ea a înflorit n-a dus lipsă de progrese și de succese antologice în spațiul artei interpretative.

În perspectiva noilor apariții editoriale, gândim că și alți realizatori ai actului de pedagogie și de creație teatrală, dar și criticii pot aduce mărturii profesionale prețioase, cu incitante și utile referiri la spectacolele din țară și străinătate, menite să întregească profilul și să împlinească intențiile programatice ale acestui „Atelier" realizat de Catedra de arta actorului din U.N.A.T.C.

PREMIERĂ DE ULTIMĂ ORĂ

Flacără albă, flacără neagră, după piesa *Dibbuk* de S. Anski, versiunea scenică și regia David Zinder – Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Foto: Florin Biolan

INFO UNITER

Alegeri

În urma Adunării Generale a UNITER (Uniunea Teatrală din România) din data de 29.04.2002, a fost ales pentru următorul mandat, 2002–2006, ca președinte, actorul Ion Caramitru și vicepreședinte Cornel Todea – regizor.

În Senatul UNITER au fost aleși, pentru același mandat, următorii:

- Actori: Irina Petrescu, Emil Boroghină, Mariana Mihuț, Corneliu Dan Borcia, Mircea Rusu, Demeter András, Mircea Albulescu, Ilinca Tomoroveanu.
- Regizori: Sanda Manu, Ștefan Iordănescu, Victor Ioan Frunză, Theodora Herghelegiu.
- Scenografi: Dragoș Buhagiar, Adriana Grand, Nina Brumușilă.
- Critici: Ludmila Patlanjoglu, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu, Victor Scoradeț.
- Alte profesii: Aura Corbeanu – manager.

Comisia de cenzori aleasă pentru mandatul 2002–2006 este formată din actorul Victor Rebengiuc, regizorul Nicolae Scarlat și traducătorul Zeno Fodor.

Rezoluție

Colegii noștri din Republica Moldova, oameni de teatru reuniți în Uniunea Teatrală din Republica Moldova – UNITEM, au lansat un apel către confrații din România, către UNITER și presa din țara noastră, semnalând că Parlamentul comunist de la Chișinău este pe cale de a vota o lege care să treacă teatrele sub controlul Guvernului. Conform cu noua lege, Guvernul ar avea dreptul să controleze managementul și politica repertorială și de salarii a teatrelor. Considerăm că o asemenea lege ar întoarce înapoi Teatrele la trista situație de îngrădire a libertății de creație, de limitare a avântului creator, de închidere față de tot ceea ce arta teatrală a dobândit în ultimii ani prin forța sa de comunicare și de expresie artistică în raport cu cele mai înalte idealuri ale umanității.

Ne exprimăm îngrijorarea față de asemenea primejdii, care pândesc libera dezvoltare spirituală a colegilor noștri, protestând cu tărie totodată față de orice măsură coercitivă care ar putea stopa elanul creativ și dreptul cel mai sfânt al omului, acela de a făuri prin artă noi universuri și destine.

Întâlniri

În perioada 7–12 mai 2002, UNITER (Uniunea Teatrală din România) și Ministerul Culturii și Cultelor au organizat a treia participare românească la proiectul „Întâlnirile de la Bussang" (în regiunea Vosges, Franța). Partenerul francez al acestui schimb teatral este asociația „Les Théâtrales des Jeunes en Europe".

La buna desfășurare a pregătirilor pentru acest proiect și-au adus contribuția Centrul Cultural European „Rapsodia", precum și Institutul Francez din București.

Principalul obiectiv urmărit de organizatorii români și francezi a fost ca cel de-al doilea grup teatral, compania BluEscape condusă de regizorul Radu Afrim, care reprezintă România la acest atelier profesionist lărgit, să continue schimburile culturale inițiate în anii 2000 și 2001 cu tineri profesioniști din țări precum: Franța, Germania, Croația, Spania, Italia, Portugalia, Polonia, Grecia.

Începând cu anul următor, 2003, organizatorii proiectului își propun să completeze programul existent cu producții teatrale și turnee în țările participante, în cadrul programului Cultura 2000, program al Uniunii Europene.

Actorii care au reprezentat România la acest schimb cultural sunt: Elena Popa, Antoaneta Cojocaru, Adrian Ștefan, Bogdan Dumitrescu și Cristian Popa.

Programul Întâlnirilor a inclus o prezentare a fiecărui grup, anume o adaptare scenică originală într-un interval de 20 minute. Pe lângă serile de reprezentații, în cadrul atelierelor profesionale se dezbat aspecte ale creației teatrale și ale evoluției sectorului independent în fiecare țară implicată în proiect. În urma celor două zile de ateliere tinerii participanți au prezentat un spectacol comun.

Întâlnirile de la Bussang se înscriu într-un program care reînvie itinerariile religioase ale Evului Mediu prin trasee culturale laice, program intitulat „Itinerariile Consiliului Europei".

Unul dintre scopurile acestui schimb cultural european este acela ca tinerii actori să conștientizeze rolul formator al teatrului ca mijloc fundamental de educare pentru o societate democratică și pentru viitoarea cetățenie europeană.

Gala tânărului actor „Hop"

MANGALIA, 22–24 AUGUST 2002

Ministerul Culturii și Cultelor și UNITER organizează la Mangalia, în perioada 22–24 august 2002, **GALA TÂNĂRULUI ACTOR.**

GALA TÂNĂRULUI ACTOR are ca scop promovarea și lansarea tinerilor absolvenți din învățământul superior artistic de stat și particular.

Și în acest an, tema Galei este subordonată ideii de **„ALTERITATE"**.În acest spirit, concurenților li se propune să prezinte în programul lor o pledoarie, demonstrând că șansa convietuirii o dau: dialogul, toleranța, acceptarea celuilalt.

Se pot înscrie actori care au absolvit facultatea, **începând cu promoția 1998**. Cei care întrunesc aceste condiții se pot înscrie ca **interpreți cu recitaluri individuale** de până la **15 minute** sau ca **interpreți în cadrul unor spectacole cu piese scurte - maximum 45 de minute** - care să nu depășească 10 personaje.

La proba individuală, cei rămași în concursul final (22–24 august) vor prezenta, în afara recitalului propus de către fiecare, ca probă obligatorie – monologul *Temă și variațiuni* de I.L. Caragiale – minimum 3 variațiuni în colaj.

Data limită de înscriere este de **15 iunie 2002**. Înscrierile se vor face la UNITER, str. George Enescu nr. 2–4, București, tel. **315 36 36/ 313 42 78/ 311 32 14;** fax **312 09 13**; e-mail: **uniter@fx.ro**

Preselecția va avea loc la București, în. zilele de 24 și 25 iunie. Candidații trebuie să se prezinte la înscriere cu un *curriculum vitae* și o fotografie reprezentativă, introduse într-o mapă de protecție (plastic).

Comunicat

La solicitarea Consiliului de Conducere al Alianței Naționale a Uniunilor de Creatori din România (ANUC), președintele României, domnul Ion Iliescu, a primit în dimineața zilei de marți, 21 mai, la Palatul Cotroceni, delegația ANUC, formată din președinții uniunilor

de creatori membre, delegație condusă de către domnul Ion Caramitru, președinte în exercițiu al ANUC, președintele Uniunii Teatrale din România (UNITER).

La întrevedere au participat președinții comisiilor pentru cultură, arte și mass-media ale Parlamentului, domnii Mihai Mălaimare și Adrian Păunescu, ministrul Culturii și Cultelor, domnul academician doctor Răzvan Theodorescu, secretari de stat și directori din Ministerul Culturii și Cultelor, Ministerul Finanțelor, Ministerul Afacerilor Externe, viceprimarul municipiului București, domnul Ioan Enciu, și consilierul prezidențial, domnul Victor Opaschi.

Alocuțiunea președintelui în exercițiu al ANUC, domnul Ion Caramitru, a prezentat problemele de interes comun ale celor 12.000 de creatori de artă și artiști interpreți reprezentați de uniunile membre ale ANUC, insistând asupra necesității ca autoritățile statului să consulte uniunile de creatori membre ale ANUC în domenii specifice, cum ar fi politici și strategii culturale, imaginea României în lume prin propagandă culturală, și realizarea unui cadru legislativ unitar și coerent.

Președinții celorlalte uniuni de creatori membre ale ANUC (președintele Uniunii Arhitecților din România (UAR), domnul arhitect Șerban Sturdza; președintele Uniunii Artiștilor Plastici din România (UAP), domnul Zamfir Dumitrescu; președintele Uniunii Cineaștilor din România (UCIN), domnul academician Mihnea Gheorghiu, președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (UCMR), domnul Adrian Iorgulescu; președintele Uniunii Scriitorilor din România (USR), domnul Eugen Uricaru) au evidențiat cele mai grave probleme și aspecte privind condiția artistului, resursele financiare și cadrul legislativ pentru fiecare domeniu specific și reprezentativ.

Președintele României, domnul Ion Iliescu, a admis pertinența tuturor chestiunilor ridicate de către delegația ANUC și a solicitat celor prezenți să treacă la consultări și dialog pentru găsirea de soluții. Ministrul Culturii și Cultelor, domnul Răzvan Theodorescu, a propus delegației ANUC ca în cadrul unei reuniuni comune cu ministerul să se negocieze includerea în bugetul de stat pentru anul 2003 a celor mai importante programe inițiate de către uniunile membre ale ANUC, fapt de natură să conducă la o mai bună administrare a fondurilor și la descentralizarea activităților ministerului.

Secretarul de stat, doamna Maria Manolescu, din cadrul Ministerului Finanțelor, a răspuns propunerilor formulate de către delegația ANUC, argumentând că rezolvarea acestora prin acordarea de facilități fiscale este dificilă în condițiile negocierilor României cu organismele internaționale, dar a sugerat posibilitatea majorării procentelor din bugetul de stat acordate programelor și proiectelor culturale.

Parte din aceste subiecte vor fi formulate de către ANUC pentru a fi incluse în documentele de lucru ale Forumului Național al Culturii de la București din luna iunie, la care a fost invitată să participe și delegația președinților de uniuni membre ale ANUC.

Licitație

Uniunea Teatrală din România (UNITER) anunță deschiderea licitației de proiecte din cadrul programului **Caragiale 2002,** program care a câștigat finanțare din partea Fondului Cultural Național.

Se așteaptă la sediul UNITER, până la data de 15 iulie a.c., scenarii–adaptări ale textelor lui I.L. Caragiale despre gazete, gazetari și cititorii lor, în vederea realizării unui spectacol cu maximum 10 interpreți și o durată de maximum 1 oră.

Condiții de participare: regizori, dramaturgi, actori – până în 40 ani –, textul scenariului redactat pe computer, *curriculum vitae;* facultativ – descrierea spectacolului.

Pentru alte relații – tel: 315 36 36; 313 42 78.

Directorii teatrelor sunt rugați să pună la avizier aceste informații care privesc întreaga noastră breaslă.

Calendar teatral

IUNIE

4 iunie – 120 de ani de la nașterea regizorului și scenografului rus **Fiodor Komissarjevski** (m. 1954). A emigrat în 1919, stabilindu-se în Marea Britanie, unde promovează concepțiile lui Stanislavski. În anii '20 realizează spectacole pline de sensibilitate cu piesele lui Cehov și ale altor autori ruși la Teatrul Barnes, pentru ca în anii '30 să dea o interpretare proaspătă tragediilor ***Macbeth*** și ***Regele Lear,*** la Shakespeare Memorial Theatre.

9 iunie – 90 de ani de la moartea lui **Ion Luca Caragiale** (n. 30 ianuarie 1852).

11 iunie – 430 de ani de la data probabilă a nașterii lui **Ben Jonson** (m 1637), unul dintre puținii dramaturgi de formație clasic-umanistă între contemporanii lui Shakespeare. Satirizând incisiv moravuri și realități sociale, a creat o sclipitoare *vis comica* în piese ca *Volpone, Alchimistul, Bâlciul de Sf. Bartholomew* ș.a.

22 iunie – 75 de ani de la nașterea marelui regizor **Vlad Mugur** (m. 22 iulie 2001). Pe scene românești și europene, spectacolele sale – cu piese de Goldoni, Pirandello, Cehov, Shakespeare, Molière – au impresionat deopotrivă prin profunzimea gândirii și prin bogăția invenției teatrale. Creația testamentară – *Hamlet* la Teatrul Național din Cluj (2001) – s-a impus în conștiința criticii ca un zguduitor „spectacol al morții".

27 iunie – în urmă cu 75 de ani, **Teatrul Nostru**, condus de Sică Alexandrescu, își inaugura activitatea cu *D'ale carnavalului,* la sala Marconi. Trupa, incluzând actori de frunte ca Ion Manolescu, G. Timică, Ion Morțun, funcționează doar o stagiune, în cursul căreia va delecta publicul bucureștean cu comedii ușoare franțuzești și cu prelucrări semnate de Paul Gusty.

30 iunie – 40 de ani de la moartea lui **Caspar Neher** (n. 1897), scenograful german care a creat decorurile pentru câteva dintre primele montări brechtiene, lucrând ulterior la Deutsches Theater (1934–1944), iar după război la Berliner Ensemble. A fost un maestru al utilizării luminii, ca modelatoare a spațiului scenic.

IULIE

3 iulie – 70 de ani de la nașterea actriței **Coca Andronescu** (m. 1998), interpretă a numeroase partituri comice pe scena Teatrului Național București, iubită pentru exuberanța și vitalitatea ei, contrapunctate când de sarcasm, când de o irezistibilă candoare. Publicul larg și-o amintește ca parteneră de forță a lui Octavian Cotescu, în suita de scheciuri televizate *Tanța și Costel* de Ion Băieșu.

14 iulie – 110 ani de la moartea lui **Grigore Manolescu** (n. 1857), actorul care, alături de Aristizza Romanescu, a deschis calea artei interpretative moderne în teatrul românesc, spre finele secolului al XIX-lea. Într-o epocă dominată încă de grandilocvența romantică, Manolescu introduce jocul lucid, interiorizat, de o poezie reținută. A excelat în roluri de tragedie și dramă *(Răzvan, Ovidiu, Despot, Kean, Karl Moor, Don Carlos, Ruy Blas),* încununându-și cariera cu *Hamlet* (1884).

17 iulie – împlinește 80 de ani arhitectul-scenograf și profesorul **Paul Bortnovski**, al cărui nume se asociază cu spectacole de impact major în teatrul românesc al deceniilor șapte și opt. Inventând soluții scenotehnice ingenioase, a creat decoruri care să reflecte dinamica ori monumentalitatea dramei, dar și poezia ei, contribuind substanțial la forța vizuală a unor spectacole *ca Vizita bătrânei doamne* (Brașov, r. Dinu Cernescu), *Moartea lui Danton* (T. Bulandra, r. Liviu Ciulei), *Livada de vișini* și *Revizorul* (T. Bulandra, r. Lucian Pintilie), Victimele datoriei (T. Bulandra, r. Crin Teodorescu), *Danton* și *Caligula* (TNB, r. Horea Popescu), *Așteptându-l pe Godot* (TNB, r. Grigore Gonța) ș.a.

22 iulie – 150 de ani de la nașterea lui **William Poel** (m. 1934), actor și regizor englez care a încercat să reînvie arta scenică elisabetană. Înființează în 1894 Elisabethan Stage Society, unde montează piesele dramaturgilor elisabetani și iacobiți, în decoruri sărace și într-o manieră interpretativă menite să reconstituie practicile teatrale din vremea lui Shakespeare.

24 iulie – bicentenarul nașterii romancierului **Alexandre Dumas** (m. 1870), cel ce a transpus marile teme și suflul eroic al romantismului în opere de largă accesibilitate. A scris pentru teatru un număr de spectaculoase drame și melodrame *(Henric al III-lea și curtea sa, Antony, Turnul din Nesle, Kean),* care au figurat și în repertoriul trupelor românești.

– 25 de ani de la moartea lui **Emil Botta** (n. 1911), actor de o expresivitate cu totul singulară. Fragil, sensibil și tensionat, cu un chip și o voce inconfundabile, el a redat luciditatea sau nevrozele, poezia sau tragismul halucinant al personajelor interpretate. S-a afirmat de tânăr la Teatrul Național din București, cu partituri ca *Pierre de Craon (Îngerul a vestit pe Maria* – 1939) sau Oswald *(Strigoii,* stag. 1942–1943). După război, a jucat *Năzdrăvanul de la soare-apune* de J. M. Synge (stag. 1946–1947), Mercutio *(Romeo și Julieta,* stag. 1948–1949), Versinin *(Trei surori,* stag. 1949–1950), Matei *(Citadela sfărâmată,* 1954–1955), Ion *(Năpasta,* stag. 1969–1970) etc.

AUGUST

1 august – Împlinește 50 de ani **Horațiu Mălăele,** actor în al cărui stil interpretativ umorul grotesc și șarja caricaturală sunt dublate de un intens dramatism. Variindu-și puțin, dar cu finețe mijloacele, Horațiu Mălăele poate trece cu ușurință de la vodevil la farsa tragică și de la comedie la dramă: un actor care convinge și în *Rică Venturiano,* și în *Unchiul Vanea.*

– în urmă cu 75 de ani se năruia într-un incendiu clădirea *Teatrului Național din Craiova.* Incidentul a agravat criza prin care trecea instituția în perioada dintre cele două războaie. Trupa continuă să joace, în săli improvizate, până în 1935 – an în care Teatrele Naționale din Craiova, Cernăuți și Chișinău sunt închise din rațiuni financiare.

3 august – 25 de ani de la moartea actorului american **Alfred Lunt** (n. 1892). Împreună cu soția sa, actrița de origine britanică Lynn Fontanne, Lunt a jucat cu succes comedii de Noël Coward, dar și piese de Shaw sau Molnár. Cei doi soți și-au inaugurat Teatrul Lunt-Fontanne din New York în 1958, cu *Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt.

11 august – 70 de ani de la nașterea dramaturgului spaniol **Fernando Arrabal**, stabilit din 1955 la Paris. „Théâtre panique" este eticheta pe care autorul însuși o atribuie pieselor sale, strâns înrudite cu dramaturgia absurdului. Copil fiind, Arrabal a trăit în propria-i familie ororile Războiului civil din Spania; mama își denunță soțul autorităților franchiste și își va crește fiul potrivit celor mai rigide precepte religioase și morale. De aici, spiritul profund iconoclast al autorului. Apelând la procedeele avangardei, el denunță cruzimea și absurditatea relațiilor umane, precum și opresiunea politică, în piese ca *Fando și Lis, Rugăciune, Cimitirul mașinilor, Ceremonie pentru un negru asasinat, Au pus cătușe florilor* ș.a.

29 august – 140 de ani de la nașterea poetului și dramaturgului **Maurice Maeterlinck** (m. 1949). A fost un stegar al mișcării simboliste, piesele sale stimulând căutările regizorului Lugné-Poe la Teatrul de Artă din Paris. Maeterlinck compune între 1890 și 1910 un număr de texte în care prevalează sugestia, alegoria, atmosfera de basm, țesătura diafană; *Orbii, Intrusa, Prințesa Maleine, Pelléas și Mélisande, Pasărea albastră* ș.a. *Cu Monna Vanna* și *Miracolul Sfântului Anton,* autorul, fără a abandona filonul poetic, se îndreaptă spre o teatralitate mai consistentă, inserând acțiunea într-un cadru istoric și social.

SEPTEMBRIE

1 septembrie – 140 de ani de la nașterea scenografului elvețian **Adolphe Appia** (m.1928). Format în ambianța wagneriană de la Bayreuth, a participat la montarea unor spectacole de teatru, operă și balet pe diverse scene europene. Fundamentală rămâne contribuția teoretică a lui Appia, care a postulat, printre primii, necesitatea unității stilistice a spectacolului. A fost adeptul decorurilor tridimensionale cu funcție mai curând poetică decât figurativă, al desfășurării ritmic-muzicale a dramei, al metamorfozelor spațiului scenic prin efectele de lumină. Lucrări: *La Mise en scène du drame wagnerien (1895), Die Musik und die Inszenierung (1899) ș.a.*

3 septembrie – În urmă cu 75 de ani, Compania Bulandra – Maximilian – Manolescu – Storin prezenta în premieră absolută ***Domnișoara Nastasia,*** cu Sorana Țopa în rolul titular. Comedia tragică a lui G. M. Zamfirescu a stârnit entuziasm în rândul criticii și al publicului.

13 septembrie – 80 de ani de la premiera dramei ***Ciuta*** de Victor Ion Popa la Teatrul Național din București, în regia lui Paul Gusty. Succesul piesei îi va aduce autorului, în anul următor, Marele Premiu Caragiale.

21 septembrie – 140 de ani de la nașterea dramaturgului italian **Roberto Bracco** (m. 1943). Din opera sa, incluzând comedii, piese naturaliste, drame de factură ibseniană, textul cel mai consistent este *Micul sfânt* (1909). A fost un promotor al „teatrului tăcerii" – o formulă dramatică mizând pe încărcătura emoțională a pauzelor care intervin în dialog și practicată prin anii '20.

– 30 de ani de la moartea prozatorului și dramaturgului francez **Henry Millon de Montherlant** (n.1896). Piesele sale în cadru istoric *(Port -Royal, Regina moartă, Stăpânul din Santiago, Malatesta ș.a)* exaltă eroismul, conceptul onoarei, fervoarea catolică, emanând poezia unui clasicism resuscitant.

– 10 ani de la moartea lui **Ion Băieșu** (n. 1933), unul dintre cei mai înzestrați și prolifici dramaturgi ai deceniilor trecute. Opera sa este inegală, căci scriitorul nu s-a sfiit să exploateze umorul facil. A trecut cu ușurință de la un gen la altul, prelucrând cu miez procedee din teatrul absurdului în alte texte-parabolă *(Cine sapă groapa altuia, În căutarea sensului pierdut, Dresoarea de fantome)* ori compunând drame ale vinovăției și ratării *(Iertarea, Chițimia).* Băieșu a excelat în a contura, în note comic-absurde, mărunta lume a intrigaților, a escrocilor fără anvergură, a semidocților – pe scurt, lumea moftangiilor caragialieni, supraviețuind netulburată la periferia societății comuniste.

29 septembrie – 80 de ani de la nașterea ilustrului critic și teoretician **Bernard Dort** (m. 1994), autor al unor fine eseuri privind arta teatrală.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Coperta I: *Marius BODOCHI* în „Regele Moare" de Eugen Ionescu

Coperta II: *Dimény Áron și Kézdi Imola* în „Dibbuk" de S. Anski

Foto: Florin Biolan

Coperta III: *Florina CERCEL, Gabriela BURUC și Marius BODOCHI* în „Regele moare" de Eugen Ionescu

Coperta IV: *Scenografa ADRIANA GRAND*

SUMAR

2 *O gală strălucitoare* de Doina Modola

7 Premiile naționale anuale

10 *Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc* de Doina Modola

23 *Să-ți găsești propriul adevăr* de Radu Penciulescu

30 *Il faut savoir...* de Adrian Mihalache

32 *Memoria teatrului: Alexandru Davila 140, 100, 30...* de Claudia Dimiu

35 *Interviu cu Gheorghe Visu* de Costin Manoliu

42 Festivaluri, gale, sărbătoriri

58 Spectacole

113 Revenim

115 Spectacole-lectură

119 Spectacol radiofonic

121 Noi în lume
Lumea la noi
Lumea fără noi

132 *File dintr-un jurnal teatral* de Bogdan Ulmu

133 Cărți

136 Premieră de ultimă oră

138 Info UNITER

141 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 6–9/2002
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Maria HASCHI
Simona MANOLACHE

Revistă editată cu sprijinul UNITER MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Tehnoredactare computerizată:
Daniel-Leonard SAVU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:

Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București
ROMÂNIA

Sistemul calității certificat SR EN ISO 9001

1 Scenă cu Trupa pe butoaie

2 Balázs Attila și Tokai Andrea în ***Lecția*** de Eugen Ionescu

3 Scenă din ***Visul unei nopți de vară*** de Shakespeare cu Dorel Vișan în prim plan

Foto: Nicu Cherciu

4/5 Dorin Andone și Geanina Călinescu în ***Visul unei nopți de vară*** de Shakespeare

Foto: Nicu Cherciu

6 În prim-plan Demeter András și Tóth Tünde în ***Lorenzaccio*** de Alfred de Musset

Foto: Ilovszky Béla

7 Demeter András și Balazs Attila în ***Lorenzaccio*** de Alfred de Musset

Foto: Ilovszky Béla

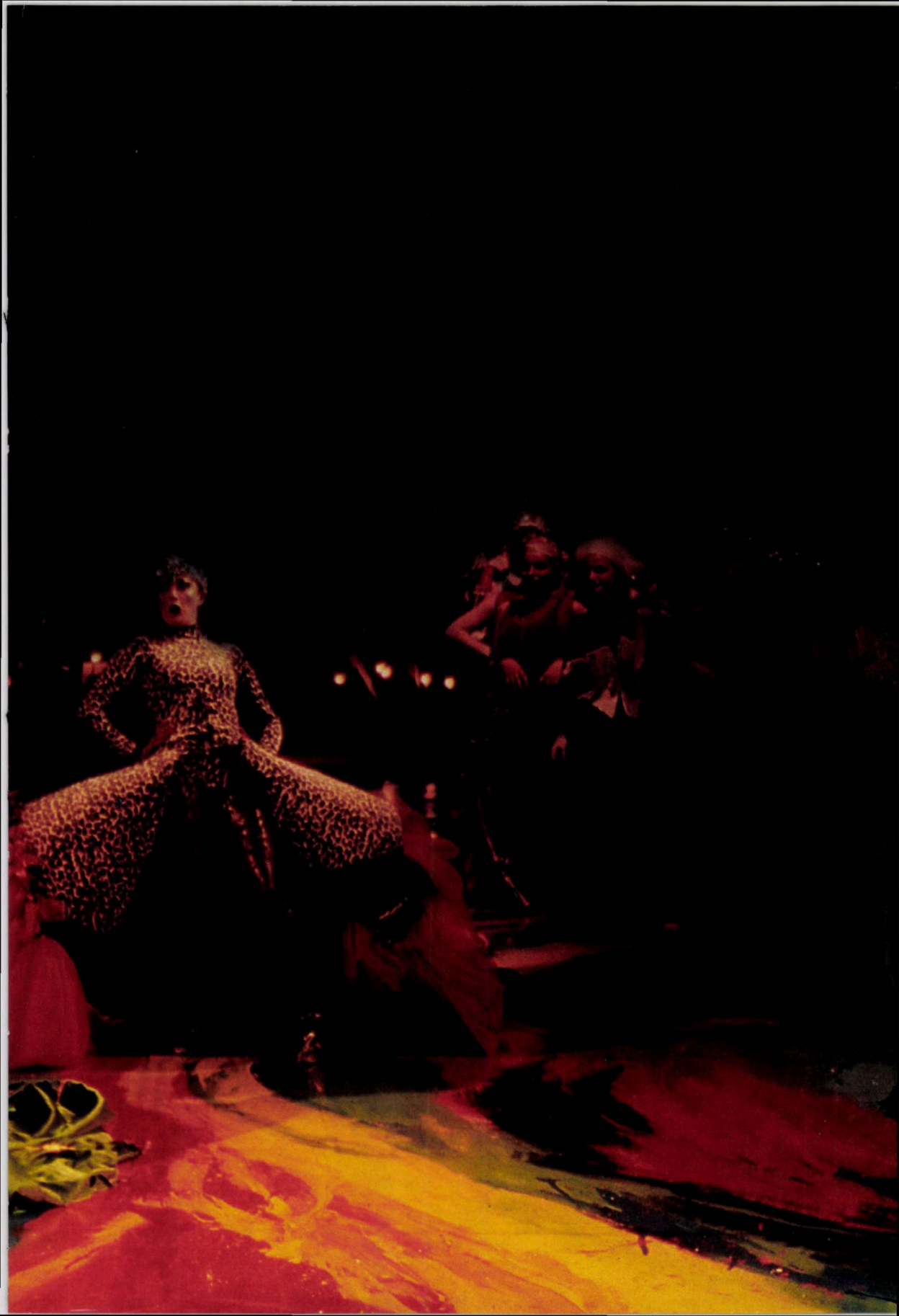
8 Scenă din ***Regele moare*** de Eugen Ionescu

Imagini din spectacole puse în scenă de

VICTOR IOAN FRUNZĂ

Albumul color al revistei TEATRUL azi

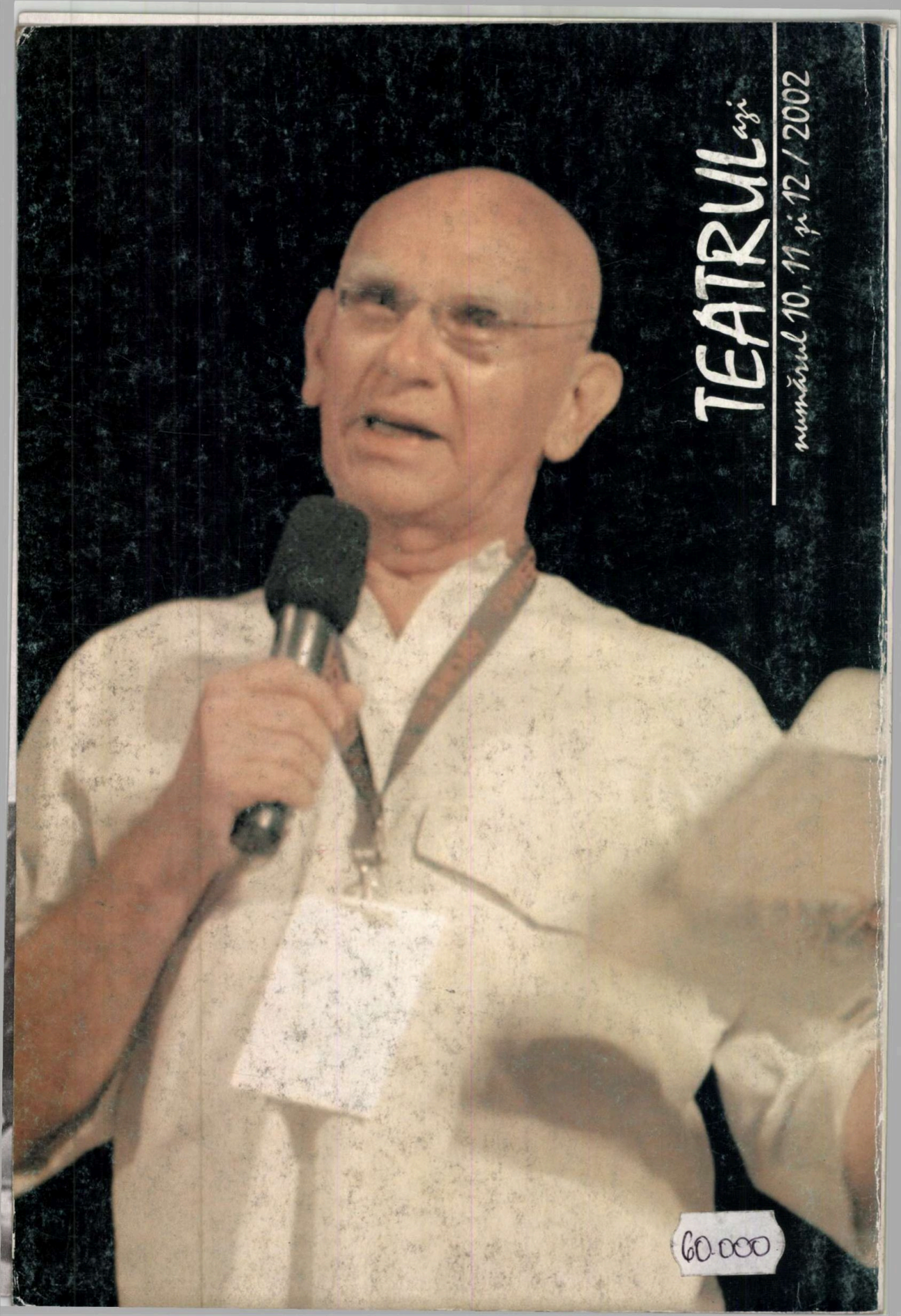
ISBN 1220-4676

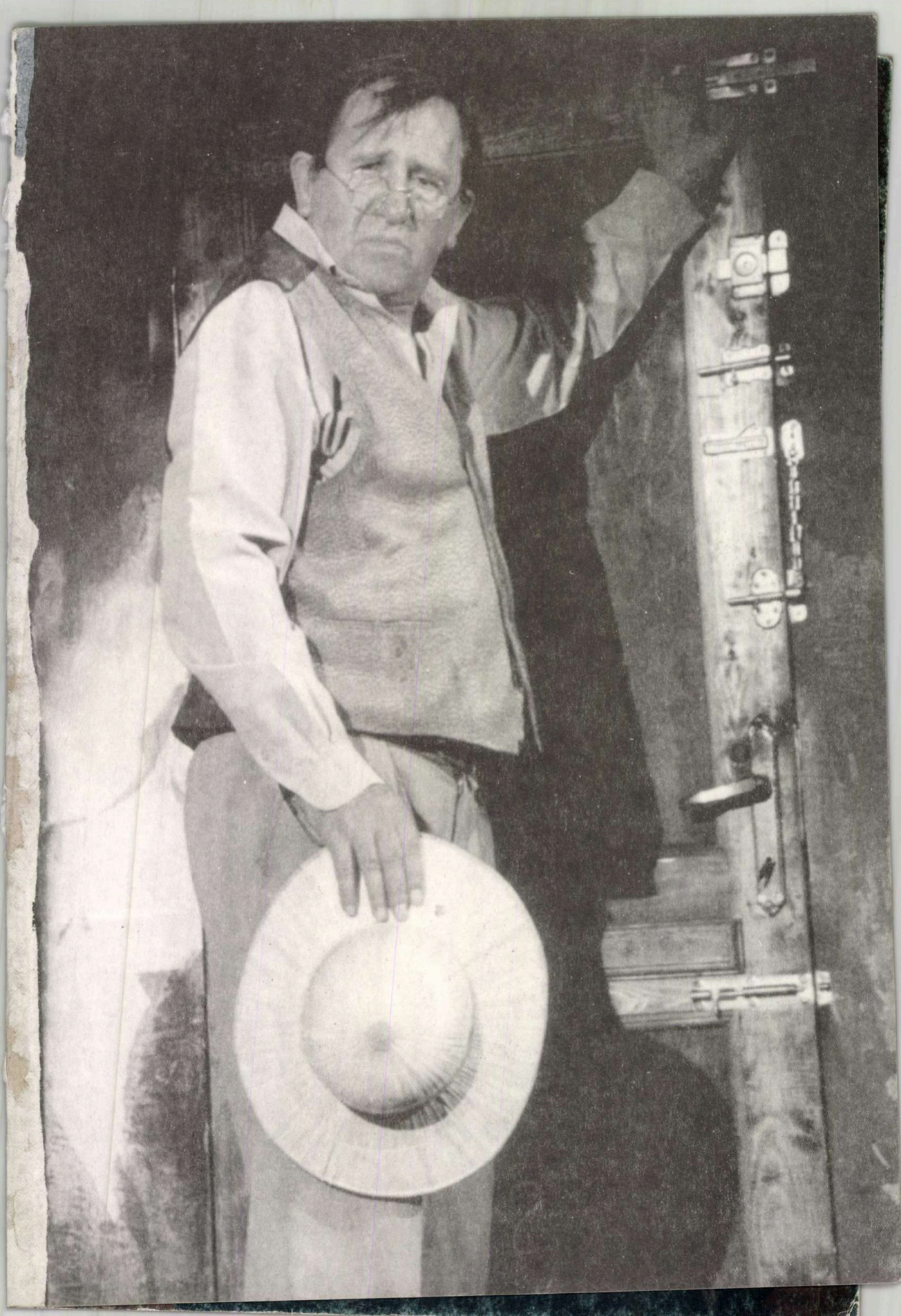


T 3818

TEATRUL azi
numărul 10, 11 și 12 / 2002

La Mulți Ani!


TEATRUL azi
numărul 10, 11 și 12 / 2002
60.000



FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L. CARAGIALE"

EDIȚIA a XII-a
30 NOIEMBRIE – 7 DECEMBRIE 2002

Organizatori:
Ministerul Culturii și Cultelor
UNITER

Producător asociat: Societatea Română de Televiziune
În parteneriat cu:
Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română
Catedra de Teatrologie din U.N.A.T.C. – I.L. Caragiale București

Președinte de onoare: **Ian Herbert**
Director artistic și selecționer unic: **Ludmila Patlanjoglu**

841.362 P
Bibliotec[illegible] județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

Secțiunea Oficială

O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, regia Felix Alexa; Teatrul Național București
Pilafuri și parfum de măgar, texte alese din *Cartea celor o mie și una de nopți,* de Silviu Purcărete și Alain Garlan, regia Silviu Purcărete; Teatrul „Radu Stanca", Sibiu
Îngerul electric de Radu Macrinici, regia Radu Afrim; Teatrul ACT
Othello?! adaptare scenică liberă de Andryi Zholdak, după tragedia *Othello sau Maurul din Veneția* de William Shakespeare, regia Andryi Zholdak; Teatrul „Radu Stanca", Sibiu
Lecția de Eugen Ionescu, direcția de scenă Victor Ioan Frunză; Teatrul „Csiky Gergely", Timișoara
Regele moare de Eugen Ionescu, direcția de scenă Victor Ioan Frunză; Theatrum Mundi
Hora iubirilor de Arthur Schnitzler, regia Felix Alexa; Teatrul „Nottara"
Revizorul de N.V. Gogol, regia Claudiu Goga; Teatrul Național Craiova
Nô. Cinci povești de dragoste de Yukio Mishima, regia Alexander Hausvater; Teatrul Național Iași
Exact în același timp de Gellu Naum, regia Mihai Măniuțiu; Teatrul Național Cluj-Napoca
Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk) adaptare după S. Anski, regia David Zinder; Teatrul Maghiar de Stat, Cluj Napoca
Gaițele de Alexandru Kirițescu, regia Alexandru Dabija; Teatrul Odeon
Made in Romania un spectacol de Dan Puric; Centrul Cultural European în colaborare cu „Passe-Partout D.P."
Angajare de clovn de Matei Vișniec, regia Patrick Pelloquet; Théâtre Régional des Pays de la Loire (spectacol invitat)
Când Isadora dansa de Martin Sherman, regia Ada Lupu; Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău (spectacol invitat)

Teatrul de la Miezul Nopții
– Independenții și Tinerii Creatori –

Sex, Drugs, Rock and Roll după Eric Bogosian, adaptarea și regia Florin Piersic Jr.; Teatrul LUNI de la Green Hours
Ziua în care nu s-a întâmplat nimic de Antoaneta Zaharia, regia Theodora Herghelegiu; Compania ENTRACTE
Deșeuri după *Teatru descompus* de Matei Vișniec, regia Ana Mărgineanu; Teatrul LUNI de la Green Hours
Drept ca o linie de Luis Alfaro, regia Radu Apostol; Teatrul „Maria Filotti", Brăila
Alchimistul, dramatizare de Radu Macrinici după romanul omonim de Paulo Coelho, regia Anca Maria Colțeanu; Teatrul Odeon
Alge (Bernarda's House Remix) după o idee de Federico Garcia Lorca, regia Radu Afrim; Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe
Monoloagele vaginului de Eve Ensler, regia Alina Nelega; Teatrul „Ariel" – Târgu Mureș și Fundația Dramafest (Programul Underground)
Copy & Paste – trilogia patetică un spectacol de Vava Ștefănescu; Centrul MAD
O noapte furtunoasă sau Nr. 9 de I.L. Caragiale, regia Teodora Câmpineanu; Teatrul L.S. Bulandra

Secțiunea Colocvii și Dezbateri

(organizată de AICT – Secția Română)
Creatori și critici față în față

Duminică, 1 decembrie, *ora 10.30*
"O noapte furtunoasă" – un vals al modernității; moderator: Cristina Modreanu
Luni, 2 decembrie, *ora 10.30*
O mie și una de nopți cu Silviu Purcărete: de la workshop la spectacol; moderator: Marina Constantinescu
Ora 12.30
Întâlnire cu Ian Herbert, președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru
Marți, 3 decembrie, *ora 10.30*
"Othello", un spectacol narcisist ?!; moderator: Ion Parhon
Ora 12.30
Colocviu: *Tinerii creatori între „neo-brutalism" și „noua sentimentalitate";* moderatori: Ludmila Patlanjoglu și Marinela Țepuș (în colaborare cu „Adevărul Literar și Artistic")
Miercuri, 4 decembrie, *ora 10.30*
Regele Eugen Ionescu și „moartea ca o poartă spre viață"; moderator: Octavian Saiu
Ora 12.30
Întâlnire "Face à Face" (Program teatral de schimburi franco-române); moderator: Doina Papp
Joi, 5 decembrie, *ora 10.30*
Cuplul regizor – actor în „Revizorul", „Hora Iubirilor" și „Sex, Drugs, Rock and Roll"; moderator: Doina Modola
Vineri, 6 decembrie, *ora 10.30*
Naum și Mishima, cavaleri solitari; moderator: Florica Ichim
Ora 12.30
Colocviu: *5 ani independenți* – Green Hours; moderatori: Doru Mareș și Alina Nelega (în colaborare cu „Observatorul cultural")
Sâmbătă, 7 decembrie, *ora 10.30*
"Gaițele" – comedia interbelică între surâs și ferocitate; moderator: Natalia Stancu
Ora 12.30
Colocviu: *Cuvânt și corp în spectacol;* moderatori: Alice Georgescu și Carmen Stanciu (în colaborare cu LA&I – Litere, Arte, Idei)

Secțiunea Lansări de Carte

Sâmbătă, 30 noiembrie, *ora 18.30*
TNB, Sala „Liviu Rebreanu": I.L. Caragiale – *Théâtre,* trad. Paola Bentz Faucci; Colecția UNESCO, Regia Autonomă Monitorul Oficial; prezintă: Radu Beligan, Ion Vartic, Mircea Ghițulescu
Duminică, 01 decembrie; *Ora 16.00*
Teatrul Odeon: *Istoria comunismului povestită de bolnavii mintali* de Matei Vișniec; Editura Aula; prezintă: Sebastian Vlad Popa
Opera Română, *ora 19.00*
Silviu Purcărete – *Images de théâtre;* Editura Lansman; prezintă: Ian Herbert, Alice Georgescu
Luni, 02 decembrie, *ora 15.00*
Teatrul ACT; *Îngerul electric* de Radu Macrinici; Editura Dacia; prezintă: Marian Popescu, Miruna Runcan, C.C. Buricea Mlinarcic

Ora 18.00

Opera Română: *Momente și schițe* de I.L. Caragiale; colecția „Biblioteca pentru toți", editată de Uniunea Scriitorilor din România; prezintă: Eugen Uricariu, Ion Vartic, Ana Munteanu

Teatru (volum colectiv, dramaturgi români contemporani); editat de Muzeul Literaturii Române; prezintă: Alexandru Condeescu, Ion Cazaban

Marți, 03 decembrie, *ora 12.30*

UNITER: Revista „Theatron"; editată de Catedra de Teatrologie – UNATC „I.L. Caragiale". prezintă: Anca Ioniță.

Miercuri, 04 decembrie, *ora 18.00*

Opera Română: Monografia *Crin Teodorescu;* editată de Centrul de Studii și Experimente Teatrale „Crin Teodorescu"; Catedra de Regie teatru, Scenografie și Coregrafie – UNATC „I.L. Caragiale"; prezintă: Marina Constantinescu, Valeriu Moisescu

Circul lumii la D.R. Popescu de Sorin Crișan; Editura Dacia; prezintă: Mircea Morariu, Mircea Ghițulescu

Joi, 05 decembrie, *ora 10.30*

UNITER: Revista „ATELIER"; editată de Centrul-Pilot de Cercetări, Studii și Creație artistică „Teatru, Cinematografie, Media" – UNATC „I.L. Caragiale"; prezintă: Adriana Popovici.

Ora 15.00

Teatrul L.S. Bulandra, Sala Izvor, *O viață într-o sută de roluri: Margareta Baciu* de Sorina Bălănescu; Galeria Teatrului Românesc (supliment „TEATRUL azi"); prezintă: Ștefan Oprea, Moshe Yassur

Caragiale în Iașii Junimii de Olga Rusu; Editura Timpul; prezintă: Eugen Uricariu, Ioan Holban

Ora 18.30

Teatrul Odeon: *Cercul de aur (eseuri teatrale)* de Mihai Măniuțiu; Galeria Teatrului Românesc (supliment „TEATRUL azi"); prezintă: Florica Ichim, Miruna Runcan, Marcel Iureș

Vineri, 06 decembrie, o*ra 16.30*

TNB, Sala I.L. Caragiale (Mare): *Ferma de struți* de Olga Delia Mateescu; Editura Cartea Românească; prezintă: Dan Cristea, Sebastian Vlad Popa

Ora 19.30

Teatrul Odeon: Colecția *Comedii Românești* – CD; realizator: Doina Papp; Editura Casa Radio a Societății Române de Radiodifuziune; prezintă: Radu Beligan, Ion Cazaban, Sebastian Sârcă

Sâmbătă, 07 decembrie, *ora 19.00*

TNB, Sala I.L. Caragiale (Mare): *Un histrion de cursă lungă: Gheorghe Dinică* de Constantin Paraschivescu; Galeria Teatrului Românesc (supliment „TEATRUL azi"); prezintă: Ileana Stana Ionescu, Andrei Blaier, Marin Moraru

Teze și Antiteze de Camil Petrescu. Editura Gramar și Fundația „Camil Petrescu". prezintă: Nicolae Manolescu, Ion Marinescu.

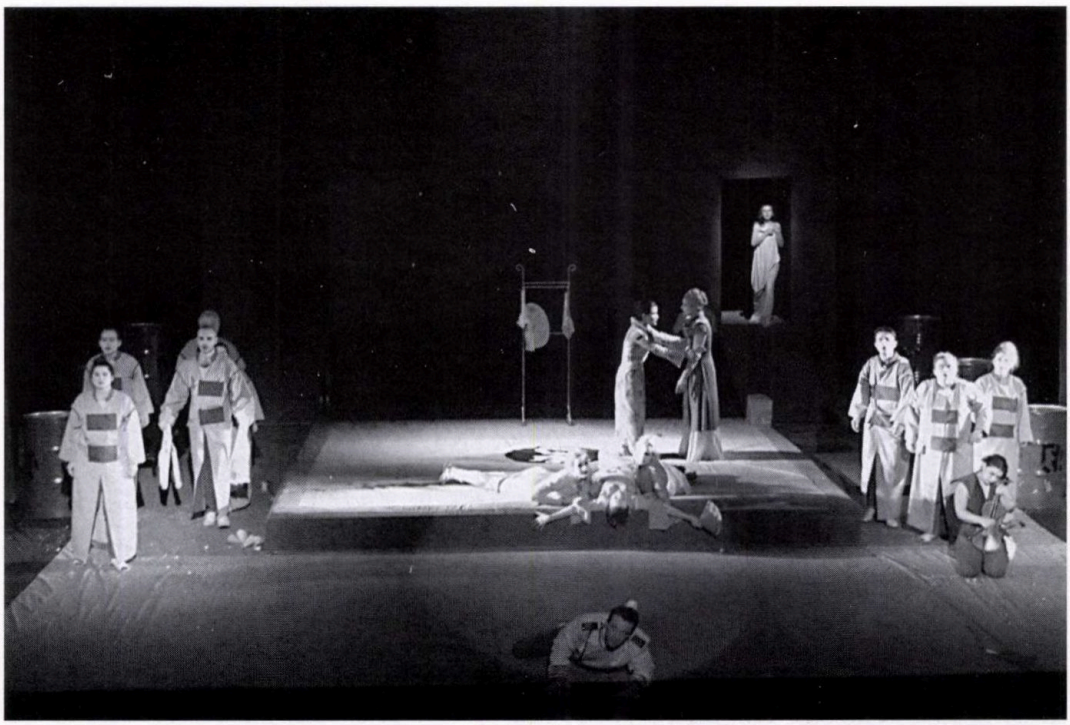
Sub egida Festivalului

Teatrul Național de Televiziune: *D-ale carnavalului* după I.L. Caragiale; scenariul și regia: Dominic Dembinschi. Director de imagine: Ioan Cristodulu. Decoruri: Virgil Popa. Costume: Elena Timonu (TVR 1)

Dan Puric în dialog cu Eugenia Vodă la emisiunea "Profesioniștii". (TVR Internațional)

O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale.

Nô. Cinci povești de dragoste de Yukio Mishima.



Exact în același timp de Gellu Naum.

Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk) după S. Anski.

Gaițele de Kirițescu.

Revizorul de Gogol.

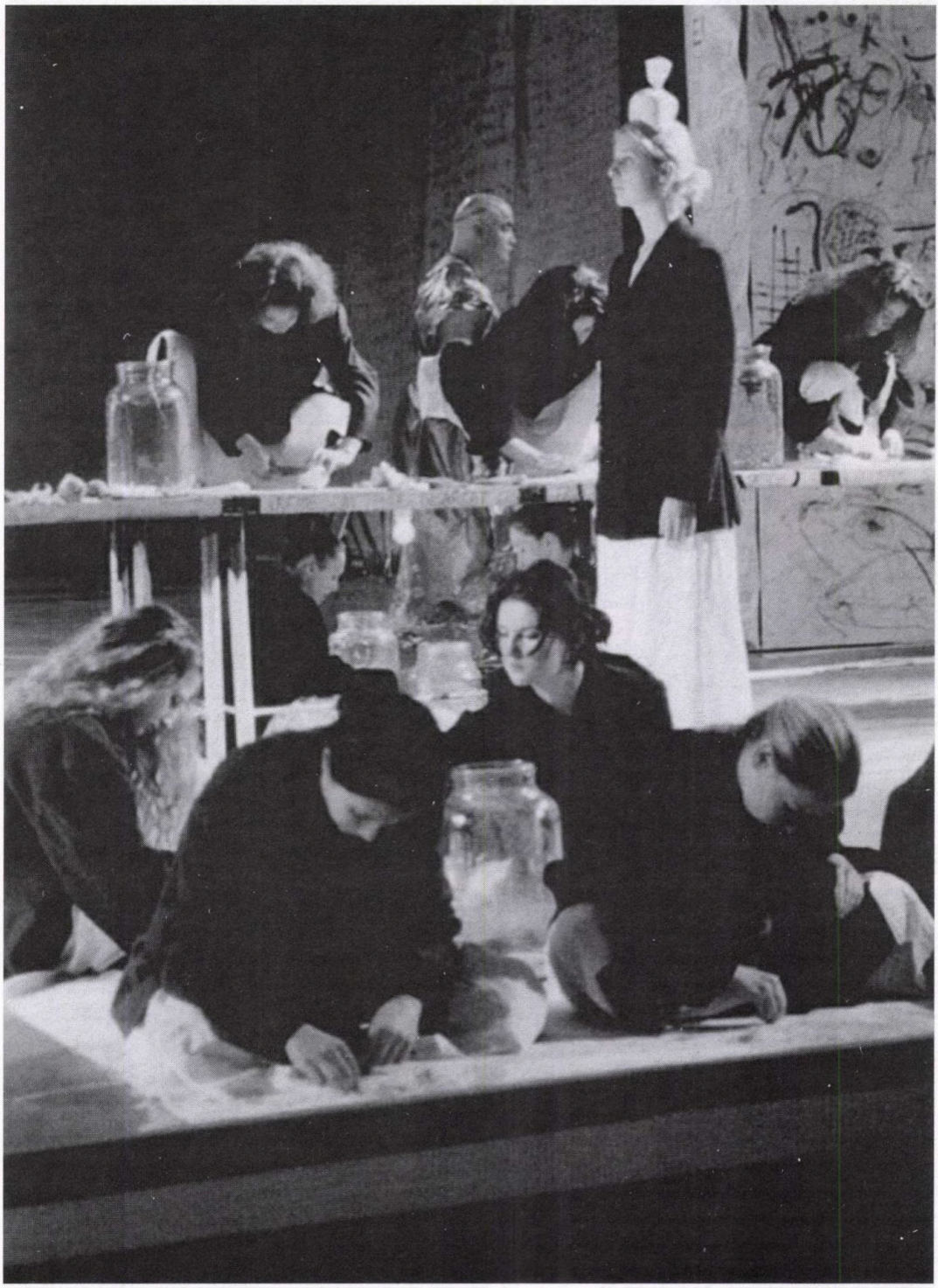
Lecția de Eugen Ionescu.

Hora iubirilor de Schnitzler.

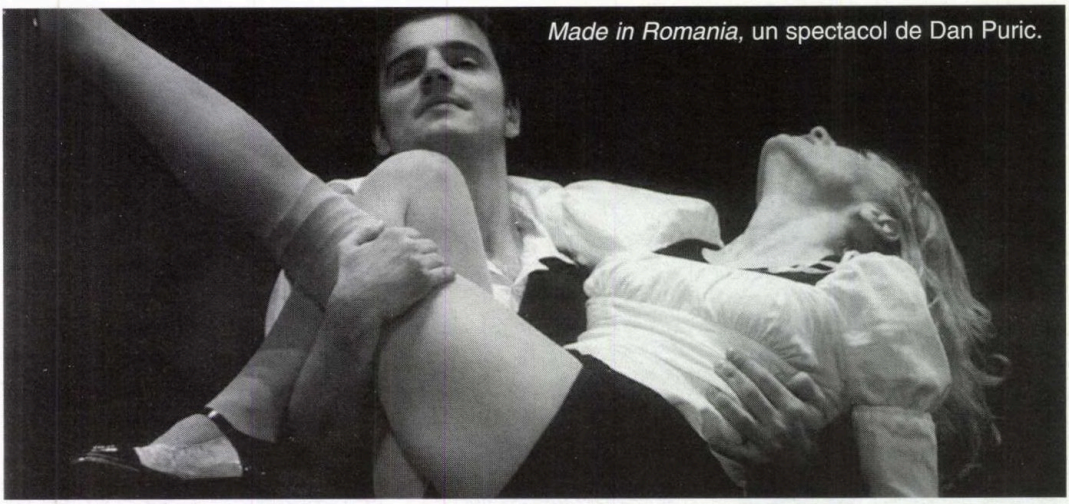
Îngerul electric de Radu Macrinci.

Othello după Shakespeare.

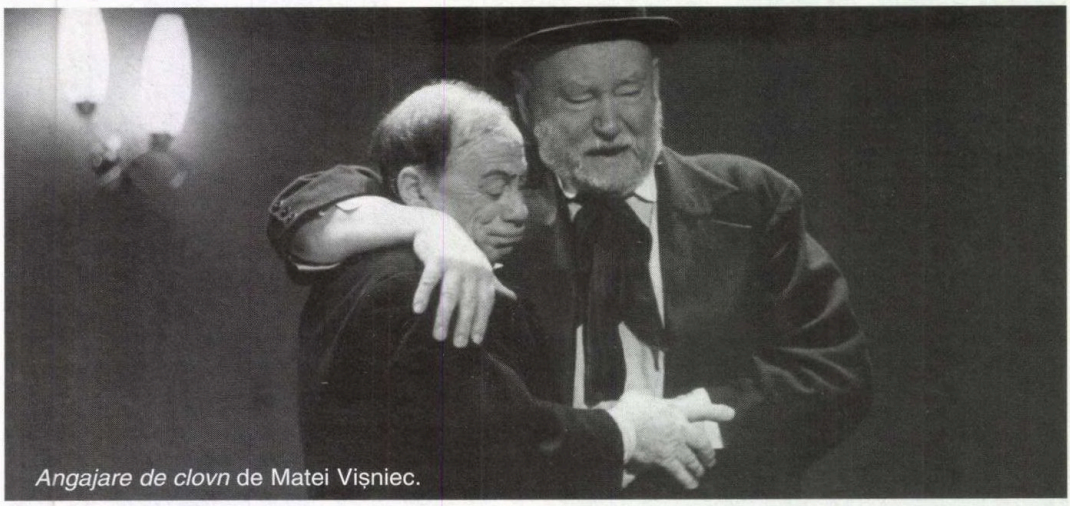
Regele moare de Eugen Ionescu.



Pilafuri și parfum de măgar de Silviu Purcărete și Alain Garlan.

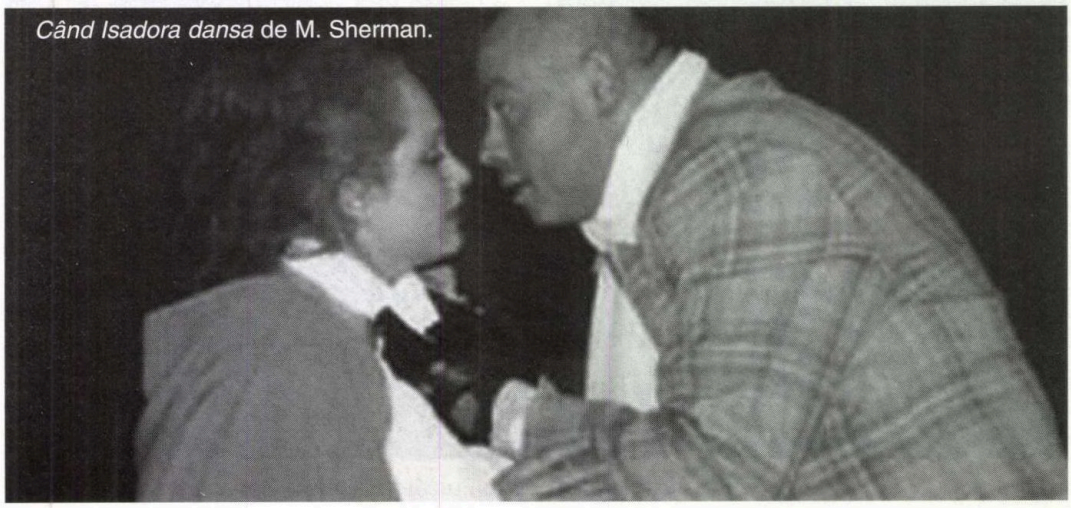


Made in Romania, un spectacol de Dan Puric.



Angajare de clovn de Matei Vișniec.

Când Isadora dansa de M. Sherman.



Claudia LIPAN

GALA TÂNĂRULUI ACTOR

MANGALIA, 31 august – 2 septembrie 2002

Corabie la apă: jurnal de bord

Gala Tânărului Actor de la Mangalia din acest an a debutat sub semnul alterității, motiv pentru care fiecare participant a încercat să accepte o „provocare" lansată de organizatori.

Alteritatea = unghi de vedere asupra ființei umane diferit de însăși ființa obișnuită. Concurenții nu sunt debusolați de explicația oferită în program și aleg în general să interpreteze fragmente cu nuanță existențialistă.

Proba obligatorie = probă cu bătăi de cap, monologul *Temă și variațiuni* de I.L. Caragiale. Aici lucrurile se răstoarnă de obicei cu câteva grade.

Juriul abia așteaptă: Felix Alexa, Ștefan Iordache, Cristina Modreanu, Emilia Popescu, Cornel Todea. Cântărind privirile de sub cele cinci perechi de ochelari, tind să cred că juriul este pregătit să sufle în pânzele concurenților.

31 august, prima zi pe corabie

Luiza Teodora Mălășincă, Universitatea de Arte „George Enescu" Iași, promoția 2001. Individual: *Vocea umană* de J. Cocteau. Femeia ruptă de realitate, convinsă că poate greși, poate învinge, poate răni și, cu toate acestea, poate fi iubită. El – pricina unei agitații de moment. În imaginația femeii seamănă cu un cearșaf, scaun, calculator, sunet strident, un mare absent. Actrița și-a cultivat vocea și mișcarea. Mi-a plăcut prizonieratul într-un scaun răsturnat. Caragiale: exercițiu de stil cu patru variante de expunere a unui subiect în presă. Câte o recitare pentru fiecare jurnal, fie el unul șic, unul liberal, unul oficios. Din unghiul din care privesc (destul de dificil!), se poate urmări controlul asupra gesturilor. Deși tonul interpretării este același.

Gheorghe Lazăr, UNATC, promoția 2002. Individual: *Cronici din toate zilele, cronici din toate nopțile* de X. Durringer. Bărbat liber, rușinos în confesiuni, pe alocuri insomniac. Se apropie prea mult de text și prea puțin de sală. Caragiale: costum ireproșabil, ciorapi moderni alb-negru; începe monologul ca un „mațe-fripte". Noapte furtunoasă pentru un eveniment atât de important cum este un incendiu. Reacționarul din el se revoltă până îl stinge. Fără să schimbe decorul. Fără să treacă de la un limbaj gazetăresc la altul. Încercare continuă, puțin reușită, crispată, în a re-face autenticitatea unei piese clasice. Prezintă mult mai convingător la secțiunea grup personajul *Nepotul* din spectacolul *Eu când vreau să fluier, fluier.*

Mirela Oprișor, UNATC, promoția 2000. Individual: *Doamna cu cățelul* de E. Ionescu. Este pudică și impulsivă. Nevinovată și înțepată. Ascunde un dram de neobrăzare și un dram de cumințenie. Joc răsfățat pe un scăunel tocmai bun de confesiuni mărinimoase către primul venit. Pentru evenimentul din Dealul Spirii apelează la câteva gesturi potrivite și bine interpretate, cum ar fi trecerea de la avocați nemulțumiți de ineficiența și indiferența sistemului, la reporteri disperați ajunși într-un suflet la locul faptei, încercând prin mișcări cel puțin bizare să explice ceea ce văd.

Romeo Ioan, Universitatea de Vest Timișoara, promoția 2000. Individual: *Însemnările unui nebun* de Gogol. Interpretare sensibilă a omului aflat la limita recunoașterii personale. Ca orice nebun, a fost la rândul său umbra legendarilor lumii. Interpretul se arată în conuri de lumină, sau plânge înăbușit, chiar și puțin artificial, dar cu nostalgia personajului care și-a pierdut inocența. Caragiale: este un domn țepos, fără nici o mimică, fără intonație. Un zeflemist. Un suspicios. Un

bun strateg. Un profesor trăsnit! Pentru a demonstra incendiul simte nevoia să schițeze cu creta pe tablă (ingenios, firește!) tot ce s-a întâmplat.

Trilogie belgrădeană de B. Sbrlianovic, regia Cristian Theodor Popescu. În distribuție: Rădița Cristina Roșu, Bogdan Dumitrache, Dragoș Bucur. Un spectacol dur, care la început nu mi-a plăcut. Mara (Rădița Roșu) râdea prea strident. *Iovan* (Bogdan Dumitrache) era triumfător ca un tânăr la recrutare. *Dacia* (Dragoș Bucur), lipsit de judecată. Prinși într-un joc al celor buni și al celor răi, eroii Brilianei Sbrlianovic își iau treptat rolurile în serios. Și se răzbună pe o realitate dureroasă așa cum se pricep. Cu prea puțină luciditate. Iar cei trei actori reușesc până la urmă să placă unui public obișnuit cu teatrul violent.

1 septembrie, a doua zi pe corabie

Maria Lavinia Petre, UNATC, promoția 2002. Individual: *Scrisoarea*, scenariu și regie proprie. O demonstrație de pantomimă și origami care, deși nu se încadrează în specificul Galei, este un exercițiu pentru concurentă. Se vede pe chipul ei o bucurie de a juca, de a încerca altceva. Nici Caragiale nu iese din tipar. Actrița a „furat" o păpușă din galeria profesorilor săi și se comportă ca un mânuitor depășit de evenimentele din Dealul Spirii pe care nu le înțelege.

Adrian Dumitru, UNATC, promoția 2001. Individual: *Zoo Story* de E. Albee. Individul curios, sceptic, revoltat al teatrului lui Albee. Atras de curentul vedetelor pop, vorbește despre viața lui ca despre o telenovelă. Aerul siropos al concurentului nu se potrivește întotdeauna cu textul. Caragiale: ar fi plictisit dacă nu ar fi intervenit brusc imaginea nebunească a unei țigănci care citește în cărți viitorul păgubiților de la incendiu!

Lorena Ciubotaru, Universitatea de Arte „George Enescu", Iași, promoția 2000. Individual: *Descompunere* după *Jar de munte* de P. Turrini. Monologul unei actrițe care a visat toată viața la un singur rol. Neacceptată de nici un regizor, tânjește încă după recunoașterea propriei perseverențe. Caragiale: seamănă cu o profesoară de istorie vădit deranjată de evenimentele din Dealul Spirii, care încearcă astfel să impună la catedră justiția pe care nu a aplicat-o niciodată.

Marian Popescu, Universitatea Ecologică București, promoția 2002. Individual: *1 aprilie* de I. L. Caragiale. Interpretare foarte bună, asemeni celei de la proba obligatorie. Un actor și cu studii de inginerie, ceea ce nu-l împiedică să aibă o prezență scenică ce atrage imediat publicul. Variante reușite pe temă satirică și un foarte bun control al expresiei corporale. Felul cum vorbește și cum se mișcă îmi amintește – fără să vreau – de Dan Puric. Se cunoaște studiul asupra textului și jocului. Este primul interpret care primește aplauze atât de calde din partea sălii. Și le merită!

Eu când vreau să fluier, fluier de A. Vălean, regia Ștefan Velniciuc și Mirela Gorea. În distribuție: Gheorghe Lazăr, Vasile Calofir, Raul Laurențiu Lucaci, Adriana Nicolae, Liviu Vlad, Viorel Cojan. / **Deșeuri** după *Teatru descompus* de M. Vișniec, regia Ana Mărgineanu. În distribuție: Ciprian Nicolăiasa, Isabela Neamțu, Cosmin Ovidiu Seleși. Două spectacole despre care am mai discutat la momentul apariției. Sunt prezente în aceeași seară de concurs. Ambele pline de realism, de metaforă înăbușită, din când în când, de mari deschideri către întrebări ce-l privesc direct pe spectator. Un spațiu plin de personaje în care te poți sufoca, un altul aerisit, un triunghi. Recuzite strict necesare, costume cât se poate de simple. Încercări ale regiei de a face mai mult loc comunicării în teatru.

2 septembrie, a treia zi pe corabie

Monica Florescu, Universitatea Ecologică București, promoția 2001. Individual – *Salomeea* de O. Wilde. Text încărcat cu taina dragostei și a morții, desprins de spațiul din care provine personajul, apropiat mai mult de cadrul fantastic al unei inițieri, din păcate fără putere de a răzbate în toată sala deoarece actrița nu poate să treacă

Colocviu.

rampa. Caragiale: destul de aleatoriu, iar în lipsa unei idei originale pe care poate să meargă, Monica Florescu se folosește stăruitor de recuzită și... cam atât.

Alexandru Pavel, Universitatea de Artă Teatrală Tg. Mureș, promoția 1999. Individual: *Ciocanul* de G. Pidoux. Un text dificil, o interpretare complexă. Inginerul chimist ajuns în pragul unei mari spovedanii este omul care a iubit, a rămas singur, are o minte sclipitoare, dar ar vrea să iasă din obscuritate. Un rol cizelat. Interpretul are în spate o experiență care nu poate fi trecută cu vederea. Am simțit în 15 minute că mă aflu într-o sală de teatru la un spectacol de 2 ore. Proaspătul premiat la Festivalul de la Timișoara din acest an se descurcă și la proba obligatorie, ceea ce ar putea să pună sub semnul îndoielii senzația de comoditate de care se plânge.

Iuliana Mărgărit, Universitatea Hyperion, promoția 2000. Individual – *15 minute cu N. K.* de T. Herghelegiu. Notă desuetă pentru o eroină care visează la bani și contracte necondiționate de tot felul. Caragiale. Învăluit cu destul curaj și spirit ludic în ceața televiziunilor și a trusturilor de presă. Învălmășeală de prezentatori, sigle și comportamente din care se desprinde totuși o notă de originalitate.

Corabia la malul apei

Câștigători la secțiunea individual: **Mirela Oprișor**, clasa prof. univ. Florin Zamfirescu, prof. univ. Adrian Pintea, și **Marian Popescu**, clasa prof. Adriana Pitești eanu, asist. Iulia Boros.

Câștigător la secțiunea grup: spectacolul ***Deșeuri***, regia Ana Mărgineanu.

Câștigător al Premiului „Timică" acordat de Asociația Master Class: **Dragoș Bucur** pentru rolul *Dacia* din spectacolul *Trilogie Belgrădeană*.

Câștigător al Premiului „Sică Alexandrescu" acordat de UNITER pentru prima oară în acest an: **Adrian Dumitru**, clasa prof. univ. Ion Cojar.

În încheierea jurnalului meu de bord, notez și un regret: întrebați fiind de ce au venit la Gală, unii concurenți au dat răspunsuri cel puțin ciudate: că au venit la un târg și vor să fie cumpărați sau că nu știu ce înseamnă Gala și speră să însemne ceva! Ei bine, susținută la Costinești sau Mangalia, vara sau toamna, Gala Tânărului Actor are scopul de a face utilă prezența acestor tineri în teatru. Are loc o comunicare cu oameni care îi pot ajuta. Un singur concurent a definit competiția la care participă ca fiind o întâlnire cu ideea de teatru a timpului prezent. Or, ideea de teatru a timpului prezent este tocmai „hopul" pe care, vrând-nevrând, ei îl au de trecut. Și nu doar aici!

Mirela OPRIȘOR:

"Căutăm ceva nou, când noi..."

Claudia LIPAN: *De ce Eugen Ionescu?*

Mirela OPRIȘOR: Proiectul este o dorință mai veche, aș vrea să fac un spectacol întreg Ionescu, un fel de „one woman show". Am ales acest text pentru că mi s-a părut foarte avantajos. Este o comedie fină, greu de realizat, dar care mi-a și plăcut foarte tare. Textul lui Caragiale mi s-a părut la început neofertant, dar am căutat. Și în final l-am îndrăgit.

C.L.: *Ai discutat cu un regizor despre dorința de a susține un spectacol Ionescu?*

M.O.: Deocamdată nu, sunt doar într-un stadiu de lucru. Vreau să caut mai multe texte din dramaturgia lui Ionescu, să merg pe o idee pe care deocamdată nu am găsit-o. Recunosc, m-am gândit la anumite fragmente, dar ele nu sunt puse cap la cap în acest moment.

C.L.: *Lucrezi deja într-un teatru...*

M.O.: Repet la Teatrul de Comedie. Domnul George Mihăiță a fost la concursul de la Mangalia, m-a văzut, i-a plăcut de mine și m-a chemat.

C.L.: *Dar până să ajungi în teatru ai avut de învățat ceva în facultate. De la cine?*

M.O.: Am fost la clasa domnului profesor Florin Zamfirescu și a domnului Adrian Pintea. Ulterior, în urma unor module, a unor schimburi de experiență am lucrat o vreme și cu domnul Gelu Colceag, perioadă de care îmi amintesc cu multă plăcere. Am fost avertizați să ne pregătim, în special ținând seama de posibilitatea de a nu avea un loc de muncă sigur. Noi nu am ascultat, am fost copii răi, cel puțin eu, și iată că abia după doi ani de zile am avut curajul să mă pregătesc cu adevărat. Domnul Zamfirescu ne-a spus la un moment dat că... valoarea ți-o dai tu. Iar eu pentru asta nu am plecat în provincie.

C.L.: *Să înțeleg că nu ai merge în provincie?*

M.O.: Nu aș merge. Mai ales că familia mea este aici. M-am atașat foarte mult de București, aici îmi sunt prietenii, aici l-am întâlnit pe bărbatul meu, aici am făcut școala. Aici este viața mea, nu mai este la Brașov. Nu aș putea să o mai iau de la capăt.

C.L.: *Îmi spuneai că majoritatea colegilor din generația ta au proiecte independente. Cum îi ajută pe tineri această independență?*

M.O.: Foarte mult. Vedeți și dumneavoastră, acum în teatru câte concursuri se dau? S-a dat unul la Odeon anul trecut. Și atât. Posibilitatea de a intra într-un teatru este cam mică. Teatrul ales de ei este unul violent, dar nu generația este de vină, cred, cât faptul de a fi pur și simplu un curent. Nu li se cere asta. Căutăm ceva nou când noi nu am rezolvat nici măcar ceea ce era vechi... Ei încearcă să facă totul altfel, când noi nu știm să facem bine ceva clasic. Sunt gusturi și gusturi. Generația mea este o generație foarte bună. Am colegi premiați la Mangalia, colegi care joacă la Național, cum ar fi Orodel Olaru, la Bulandra, cum ar fi Marius Chivu, la Teatrul Odeon și Teatrul Act, Izabela Neamțu.

C. L.: *Ce-ți dorești cel mai mult în clipa de față?*

M. O.: Să-mi iasă cât mai bine rolul *Viola* din spectacolul *A douăsprezecea noapte* la care repet acum în Teatrul de Comedie. Cred că este un mare noroc să debutezi în teatru cu *Viola*, cu Shakespeare și aș vrea să pot reuși.

Marian POPESCU:

"Sunt stăpân pe ceva..."

Claudia LIPAN: *Ca și Marius Rizea, câștigătorul de anul trecut al Galei, ai avut de interpretat două texte scrise de același autor – Caragiale. Este un noroc?*

Marian POPESCU: Am fost puțin norocos pentru că citisem *Temă și variațiuni* în urmă cu vreo doi ani. Mi-a plăcut foarte mult, cu toate că nu știam cum anume se poate interpreta. Când am văzut metodica de concurs m-am gândit: ce bine că se potrivește! M-am prezentat la proba eliminatorie cu *Lecția* lui Ionescu, n-am trecut proba, însă doamna Doina Lupu a insistat să mă înscriu la individual; și mai mult dânsei îi datorez participarea mea la Mangalia. Pe 1 august, la a doua preselecție, am venit cu Romeo Ioan printre cei 40 de concurenți opriți de la prima probă, dintre care, de fapt, s-au prezentat în final șapte. Anul trecut, în decembrie, m-am hotărât să lucrez pentru repertoriul meu la *1 Aprilie*. Nu știam ce o să iasă. La fel și pentru textul impus. Știam doar că-mi place, dar nu puteam să ies dintr-un anume stil retoric, demagogic tradițional. Singura șansă a fost să dau frâu liber imaginației. Nu-mi dădeam seama în ce zonă îl duc, dar repetând, pe parcurs, am început să creez. M-am sfătuit și cu fosta mea profesoară de clasă, doamna Adriana Pitești eanu, m-a auzit de câteva ori, am schimbat câteva idei și, de acord cu ea, am zis: hai să vedem ce se întâmplă dacă toată acțiunea se desfășoară acasă la mine, adorm, mă trezesc și iar adorm.

C.L.: *Ai terminat anul acesta. Care este spectacolul de absolvență?*

M.P.: *"Lecția".*

C.L.: *Ce se întâmplă astăzi în teatru?*

M.P.: Apar generații debusolate. Din cauza lipsei unui mediu concurențial adevărat, nu pot să facă teatru, se pierd. Eu dacă sunt stăpân pe ceva în ceea ce privește zona mea în care aș putea să joc și să mă strecor, să exist totuși, este datorită vârstei, a așteptării, a speranței, a anilor care au trecut... Nici măcar nu știam dacă trebuie să fac liceul și apoi să dau la Institut! M-am convins în ani grei de electronică, matematică, fizică și altele, că pot face teatru de la cea care m-a format și care îmi este mentor în teatru, doamna Ileana Cârstea Simion. Ieșeam în parc, mă plimbam și spuneam texte de Sorescu, Eminescu, Păunescu... Oricât ar fi de mică satisfacția, este binevenită. Am foarte multe planuri, monoloage care stau să iasă. Am un monolog al lui Sava, *Paricidul*, care în anul II a fost un mare succes la școală, iar doamna Lucia Mureșan îmi spunea: „Cu ăsta te duci la Costinești!". Monolog cu care la UNATC, anul acesta, mi-au dat 10 după două minute. Aș vrea să iasă astfel un spectacol de sine stătător. Este vorba de un tânăr actor care urăște să spună monoloage. Are unul de făcut și de aici apare marea lui tragedie, este un lucru care nu-i convine. Am piese în două personaje care se pretează la spații neconvenționale.

C.L.: *Câți dintre colegii tăi lucrează în teatru la ora actuală?*

M.P.: Nimeni. Eu cred totuși că mulți dintre ei nici nu au vrut să vină la Mangalia, ori să muncească pentru Mangalia. Am serviciu din timpul facultății. Mergeam la școală în fiecare zi de la orele 19 la 23, sâmbăta și duminica necondiționat. Din 12 studenți numai doi aveam slujbe. Ne întâlneam sâmbăta și duminica să ne putem pune la punct rolurile. Au fost și răutăți din partea colegilor, nu mai vroiau să stea după mine și asta a durut... Nici profesoara nu a putut să mă înțeleagă în totalitate și în anul III m-a dat afară. Am intrat la clasa doamnei Margareta Pogonat.

C.L.: *Unde vrei să îți realizezi proiectele atât de numeroase?*

M.P.: În orice spații care o să apară!

Claudia LIPAN

Mirela OPRIȘOR

Marian POPESCU

Ana MĂRGINEANU:

"Dacă peste 20 de ani voi fi la fel, va fi jalnic"

Claudia LIPAN: *Cum a apărut spectacolul "Deșeuri"?*

Ana MĂRGINEANU: A apărut pe 20 ianuarie și am început cu două luni înainte o serie de repetiții „pe sărite", în funcție de programul fiecăruia. Ne strângeam două–trei ore pe zi, nu cum s-ar repeta într-un teatru cu program normal, organizat. Fiecare trebuia să mai facă și altceva ca să-și câștige traiul. Am repetat la început la mine acasă, apoi la *Green Hours,* unde s-a și jucat. Există acolo un fel de sală de protocol unde nu sunt consumatori și se poate repeta. Iar în ultima perioadă am repetat chiar cu publicul.

C.L.: *Cum ai ales textul?*

A.M.: Doream să fac un spectacol-test pentru potențialii spectatori de teatru și consumatorii de bar. Aș fi vrut ceva care să-mi permită interacțiunea cu publicul, dar pe de altă parte să aibă și zona sa de profunzime, de poezie, de metaforă. Să nu fie o comedie interactivă pur și simplu. Textul lui Vișniec chiar întrunea toate aceste calități. Are o structură foarte mobilă, este un text modular, se poate adapta la orice tip de spațiu, pentru că fiecare moment este cu unul sau maximum trei actori. A fost ideal pentru momentul respectiv.

C.L.: *Cum ai lucrat cu ceilalți colegi, la fel de tineri?*

A.M: Foarte bine, pentru că nu eram constrânși de nimeni. Ne doream să facem lucrul acesta, ne apucaserăm efectiv de capul nostru și atunci nu a putut fi decât o mare plăcere să lucrăm împreună.

C.L.: *Ce impresii ai despre Gala de la Mangalia?*

A.M.: Este bine că există. Au fost prezentate lucruri bune, dar este drept că aștept mai mult de la ea. Adică mi-aș dori ca peste câțiva ani să însemne mai mult decât înseamnă acum. Este o ocazie de a fi cunoscuți, dar peste câțiva ani să fie chiar o rampă de lansare. Sloganul pe care l-am văzut în ziarul Galei, „Intri anonim, ieși celebru", trebuie să funcționeze. Și poate că efectele apar în timp.

C.L.: *Ce crezi despre generația ta?*

A.M.: Ca în mai toate generațiile care au ieșit de pe băncile UNATC, sunt unii foarte buni, unii buni și unii mai slăbuți. Că este greu, știm cu toții, posibilitățile de a face teatru sunt mici. Dar cred și sper că se vor descurca pe cont propriu pentru că altfel, în afara acestei Gale, nu există nimic pentru ei. Nici ea nu este o promisiune că vor juca teatru de acum înainte.

C.L.: *Crezi că tinerii actori și regizori sunt predispuși astăzi la spectacole comerciale?*

A.M.: Eu lucrez acum la Teatrul Odeon un text al lui Ștefan Caraman, un text foarte violent, susținut de un limbaj violent. Și stau să mă gândesc dacă nu intru în această categorie... Nu se poate face totuși numai Shakespeare, trebuie să existe și Vacanța Mare. Nu suntem *noi* obligați să ne uităm la Vacanța Mare! Mi se pare, însă, bine și normal să existe spectacole comerciale. Mi-aș dori să avem o aplecare spre comercial, se pare că nu o avem; suntem singura instituție care își permite să mai țină publicul șase ore într-o stare de mare plictiseală, strigând

că face artă. Comercial în cazul teatrului înseamnă să fii pe placul publicului, ori cam asta așteptăm. Aplauzele de la sfârșit. Săli pline.

C.L.: *De ce te-ai apucat de teatru?*

A.M.: Mama este actriță și am crescut cumva în teatru. Nu-mi dau seama cât m-a influențat și cât nu. Bănuiesc că m-a influențat. Am vrut inițial să fac arte plastice, eram la Tonitza. Dar la un moment dat mi-am dat, seama că lucrurile pe care le pictam eu ar fi arătat mult mai bine dacă s-ar fi mișcat. Și oamenii ăia pe care îi pictam eu mi se părea că erau mai frumoși dacă ar fi fost vii. Teatrul era arta care-mi oferea posibilitatea să mi se miște obiectele, naturile moarte și oamenii. A fost primul pas, de acolo a început un drum lung.

C.L.: *Vorbește-mi despre noul tău spectacol.*

A.M.: În primul rând, textul este foarte bine scris. Se vorbește despre o dramaturgie românească destul de slăbuță. Ei bine, sunt câteva lucruri de valoare, cel puțin mie așa mi se pare. În ultima vreme am avut ocazia să citesc mai multă dramaturgie românească și am rămas surprinsă de piese care chiar merită montate și care n-au fost montate. Textul propune o temă foarte provocatoare pentru mine – aceea de a îmbina extrema violenței cu extrema sensibilității și a poeziei. Este vorba despre un om care cade în capcana imaginației sale. Lucrurile cele mai frumoase care se întâmplă în lumea sa imaginară se transformă în cele mai sinistre în lumea reală.

C.L.: *Cum este Ana Mărgineanu?*

A.M.: Foarte dezordonată, mi-ar plăcea să fiu un pic mai organizată. Măcar un pic. Îmi place de mine foarte mult și mă iubesc foarte tare, ceea ce poate fi și un defect, dar eu o consider o calitate, pentru că mă împac destul de bine cu mine. Sunt destul de tânără, ceea ce este un lucru bun pentru că asta îți dă un oarecare avânt. Aștept mult de la mine. Dacă peste 20 de ani voi fi la fel, va fi jalnic. Sunt destul de egocentristă, iar întrebarea asta îmi stimulează egoul și așa dilatat!

Claudia LIPAN

FESTIVALURI

Marinela ȚEPUȘ

Bazarul de dramaturgie românească

Ce? Cine? Cum? Unde?Au fost (sunt încă) aprinse dispute asupra stării dramaturgiei românești și a felului în care aceasta este promovată după 1990. Nemulțumiri din partea autorilor, care se simt neglijați în propria lor țară, ridicări din umeri din partea regizorilor și a directorilor de teatru. Producții cu piese autohtone mai există – pe ici, pe colo -, evenimente, însă, mai deloc!

În acest context, Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara a avut rolul deosebit de a face un fel de bilanț al montărilor cu texte naționale, arătând, în fond, invitaților (nu puțini) stadiul real în care ne aflăm. În urma selecției, riguros alcătuită de către **Natalia Stancu** și **Cristina Modreanu,** s-au adunat paisprezece spectacole (două prezentate în afară de concurs: *Celălalt Cioran*, versiune scenică de George Banu după *Caietele* lui Cioran, regia: Radu Penciulescu – TNB și *O făclie de paște*, text pentru teatru de Radu Macrinici, după I.L. Caragiale, regia: Ion-Ardeal Ieremia – Teatrul Național din Timișoara), diferite ca stil și construcție. Pe parcursul a opt zile au putut fi văzute montări monumentale (*Regele moare* de Eugen Ionescu, regia: Victor Ioan Frunză – Theatrum Mundi); producții mici, de studio, cu personaje puține (*Îngerul electric* de Radu Macrinici, regia: Radu Afrim – Teatrul Act, *Năpasta* de I.L. Caragiale, regia: Kincses Elemer – Teatrul Național din Craiova, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, regia: Ulf Duckelmann – Teatrul Pygmalion din Viena, *Lecția* de Eugen Ionescu, regia: Victor Ioan Frunză – Teatrul Maghiar de stat „Csiky Gergely" din Timișoara, *Bogdan și Verena* după Mihai Eminescu, regia: Ioan Ieremia – Teatrul Nud din Timișoara, *Deșeuri* de Matei Vișniec, regia: Ana Mărgineanu – Teatrul Luni din București, *Hamlet in love* de Cristian Juncu, regia: Cristian Juncu – Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești); creații pentru scene obișnuite (*Celălalt Cioran*, *O făclie de Paște* – de care am mai pomenit -, *Viitorul e maculatură* de Vlad Zografi, regia: Nona Ciobanu – Teatrul Mic, *Țara lui Abuliu* de Dumitru Solomon, regia: Horațiu Mălăele – Teatrul de Comedie, *Prăpăstiile orașului* după Matei Millo, regia: Mihai Lungeanu – Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău, *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu, regia: Dinu Cernescu – Teatrul „Nottara" din București, *D-ale carnavalului cu scene din Conu Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale, regia: Ioan Ieremia – Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara). După cum se poate remarca – o recoltă spectacologică bogată, diversă și deloc îndoielnică, la care s-au adăugat spectacole-lectură, prezentarea unor fragmente de teatru TV., lansări de carte, colocvii în cadrul cărora s-a discutat – serios sau în dorul lelii – despre reprezentațiile serii anterioare, despre starea dramaturgiei românești, despre frustrările dramaturgilor, despre Cioran, despre Caragiale, despre naționalism, despre drepturile omului, despre sacrificiile artiștior… și despre câte și mai câte! Un adevărat bazar, bine garnisit, din care fiecare a putut alege ce a considerat că i se potrivește.

Organizat în bună tradiție bănățeană, adică temeinic, Festivalul a prilejuit, în definitiv, o reală panoramare a dramaturgiei românești în anul de grație 2002.

Trecere e(a)fectivă în revistă a spectacolelor văzute în festival

Aflându-mă acolo nu doar în calitate de cronicar, ci și pentru a edita (împreună cu o grupă de studenți-teatrologi de la UNATC) o publicație a festivalului – „Antract" –

am ratat, spre regretul meu, câteva spectacole. (E drept, pe unele le văzusem deja la premieră). Am remarcat, din ceea ce am putut urmări, marea diversitate a opțiunilor regizorale, a stilurilor și a modalităților de expresie. Am observat, de asemenea, deschiderea publicului (în mare majoritate tânăr) spre textele românești din orice epocă, desigur cu condiția ca ele să fie măcar profesionist translate scenic.

Celălalt Cioran – exemplar sub aspectul spectacolului hibrid, la limita dintre lectură și scenă. Sobrietatea, simplitatea deosebită a construcției mă fac a-i sfătui pe tinerii regizori – prea dornici de a-și înzorzona primele *opere* cu tot ceea ce au învățat pe apucate –, să ia aminte! M-a emoționat în mod deosebit finalul – acea „facere" la vedere a decorului din câteva stinghii de metal și din trei-patru panouri-oglindă, ce au devenit ziduri care să-l înstrăineze pe omul Cioran de lume, carte-cavou.

Viitorul e maculatură – o aglomerare de efecte care se anulează între ele; mobilă mutată cu zgomot pe scenă, zgomot care făcea ca replicile să nu se mai înțeleagă. Actori excepționali (Mitică Popescu, Mihai Dinvale) cu prestații, din păcate, mediocre. O mențiune specială pentru apariția lui Florin Călinescu pe ecran. Dacă ar fi fost să alegem, ne-am fi mulțumit numai cu el, dar, cu siguranță, asta ar fi condus spre alt soi de spectacol...

Regele moare – văzut pentru a doua oară cu același interes. O construcție colosală de tip mecanicist, cu țevi, roți dințate, panouri de comandă, la care se adaugă un ceas enorm (pe jumătate frânt), ce ticăie în afara timpului, și cu un pat din fier (deloc semn al odihnei, al păcii sau al erosului, reprezentând mai mult un sicriu al omenirii), care se afundă într-o dușumea ce se cască, încetul cu încetul, devenind hău. Metafore simple, dar cu puterea de a crea senzații puternice și neliniște. S-a mizat pe doi actori importanți – Florina Cercel și Marius Bodochi –, care s-au întrecut ei înșiși într-un recital al vieții și al morții. Ceilalți interpreți, din păcate, păreau a se mira de compania selectă în care se aflau.

Țara lui Abuliu – spectacol alcătuit după rețeta clasică a succesului. S-a luat un text scris cu har, ale cărui personaje nu sunt foarte îndepărtate de *abulia* zilelor noastre; s-au potrivit actorii după înălțime și greutate(a) talentului; s-au prelu(cr)at diverse variante – *buzoiene*, *purcărețe*, *șerbanologice*, *puricologice* și, în definitiv, *horațiologice* – ale scenei finale din *Romeo și Julieta*, s-a realizat un decor simplissim, dar foarte eficient, din pânze și un practicabil cu norișori pictați (vinovat). S-au mixat bine ingredientele cu talentul lui Horațiu Mălăele și, iată, un produs savuros, care, sub masca nevinovăției, toate păcatele omenești le ascunde: trădare, lașitate, dictatură, minciună...

Prăpăstiile orașului – un text (*Prăpăstiile Bucureștilor*) scos de la naftalină, aerisit, primenit și (re)constituit într-un spectacol muzical cu haz și iz pedagogic. Ni s-au reamintit, într-un mod plăcut, originile teatrului și importanta sa menire cultural-educativă. Am remarcat căldura cu care a fost întâmpinată reprezentația de public. Să avem iarăși nevoie de teatrul-manifest, de teatrul-lecție? La Chișinău (am aflat de la directorul teatrului) se joacă săptămânal cu sală plină. E drept, acolo, vremurile și împrejurările sunt altele. (Pe cei care strâmbă însă din nas, spunând că textul e desuet, îi prevenim că vor avea curând prilejul să vadă și o variantă bucureșteană – tot muzicală – a acestei piese la „Nottara").

Titanic-vals – nu am voie să mă exprim, pentru că nu sunt doar cronicar, ci și secretar literar al Teatrului „Nottara", dar cred că pot menționa faptul că a fost cel mai bine vândut spectacol (nu s-au mai găsit bilete cu două săptămâni înainte de reprezentație).

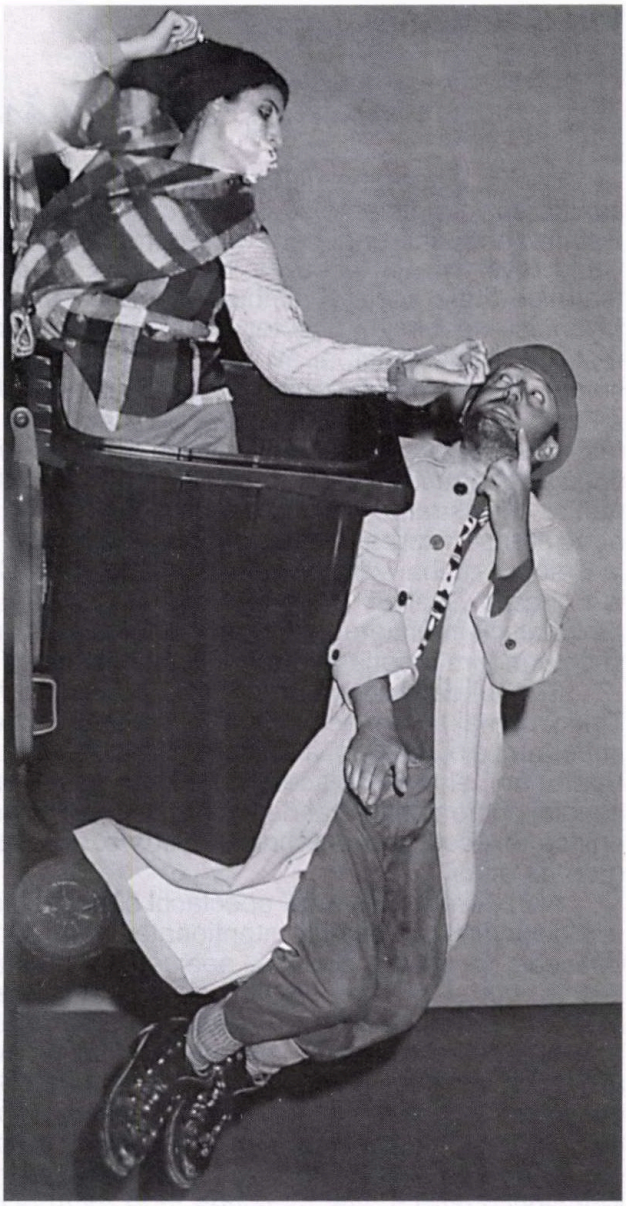
Hamlet in love și *D-ale carnavalului...* – am voie, dar îi las pe alții să se exprime...

O făclie de Paște – o combinație ingenioasă între Caragiale și Macrinici, nicidecum în defavoarea textului, imagini spectaculoase, metafore, simboluri, un decor

sofisticat și de mare efect, actori mediocri, cu excepția Claudiei Ieremia și a lui Valentin Ivanciuc – bine distribuiți, bine conduși, bine antrenați.

Cu premii, fără premii...

Nenumărate discuții au loc, de vreo zece ani încoace, în jurul festivalurilor, dacă să fie *cu* sau *fără* premii. Motive pertinente se găsesc de ambele părți. Am susținut mereu că o competiție stârnește mai mult interes. Se fac pronosticuri, se clevetește pe seama juriului. Totuși, sunt împrejurări în care concurența devine (oarecum) neloială. Ca, de pildă, în cazul evenimentului de față. E greu, dacă nu imposibil, să pui în balanță un spectacol pe un text de Matei Millo cu unul pe un text de Caragiale sau cu altele pe texte de Horia Lovinescu, Zografi, Vișniec, Dumitru Solomon. Oricât ni s-ar spune că se are în vedere opera întreagă (text, regie, scenografie, muzică, interpretare), nu putem a nu recunoaște că fiecare piesă conduce spre un anumit tip de creație. O reprezentație dintr-o discotecă (*Îngerul electric*, *Deșeuri*) nu va suporta comparație cu una dintr-o sală de sport *(Regele moare*) sau cu una de pe o scenă normală (cele mai multe). E adevărat, la Timișoara, juriul (alcătuit din personalități cu totul stimabile ale vieții teatrale: prof. univ. Ion Cojar – președinte, Olga Delia Mateescu, Ion Ungureanu, Mircea Ghițulescu, Marius Zarafescu) a „decis" să-i mulțumească pe toți participanții. Prin urmare, în afara *ex-aequo*-urilor și a celorlalți premianți, a existat și un capitol de sine stătător, cel al nominalizaților, în care, cu mici și neînsemnate excepții, a încăput toată lumea. Totuși, mi-e greu să înțeleg motivul pentru care, de pildă, dintre nominalizatele la premiul de interpretare feminină (Ileana Stana Ionescu, Florina Cercel, Tokai Andrea, Natașa Raab, Claudia Ieremia) a fost aleasă tocmai Claudia Ieremia, – frumoasă, talentată, nimic de zis –, dar jucând în spectacole absolut mediocre.



Liliana PANĂ și Claudiu ISTODOR
în *Viitorul e maculatură de Vlad Zografi*

Ion CAZABAN

Căutări, continuări, consecvențe

La Sf. Gheorghe, fiecare zi a Festivalului „Atelier" este o zi plină nu prin cantitatea evenimentelor și spectacolelor programate, ci prin calitatea lor. Parafrazând titlul unei cărți de George Banu, aici fiecare zi este un *jour habité.* Când revii, într-un târziu, la hotel, după de acum celebrele discuții din foaierul teatrului, după acele schimburi de opinii de la miezul nopții, moderate de Radu Macrinici, neobositul director al Festivalului, îți dai seama că ziua n-a trecut fără rost. Că, profesional, ai avut ce constata, asimila, compara, concluziona și consemna în agenda cu pagini înnegrite mărunt... Așa sa întâmplat și la a X-a ediție a Festivalului, arătând consecvența obiectivelor urmărite. Selecția spectacolelor a fost aproape fără cusur, edificatoare pentru diferite tendințe și căutări teatrale – în special pentru teatru-dans, dar și, într-o măsură, pentru teatrul de poezie sau pentru cel instrumental, mai rar practicat, la noi, de un timp. Totodată, Festivalul a atras atenția asupra unor promițătoare tentative scenice (aparținând unor tineri de la Colegiul „Mihai Viteazul" din localitate, de la Centrul de Cultură din Arcuș, ori de la Fundația „Tranzit", Cluj-Napoca). Și tot acum, am avut ocazia să cunoaștem – probabil, cu întârziere – realizările unui regizor de veritabilă vocație, Peter Tömóry, și să urmărim creația altora în plină evoluție, ca Bocsárdi László și Radu Afrim.

Teatrul-dans sau, pur și simplu, dansul a fost reprezentat remarcabil. De la Tokio, numai pentru acest Festival (ceea ce dovedește rezonanța sa la mulți artiști importanți din alte țări), a revenit Hikaru Otsubo cu spectacolul *buto – Legile minții.* Pentru noi, el rămâne același dansator misterios și fascinant, ale cărui gânduri și imagini nu ne parvin atât de ușor prin filtrele noastre culturale. Mișcările sale lente, onirice, executate cu o tehnică uluitoare, au avut o puritate emoțională și stilistică greu de atins.

Nero, dragostea mea, spectacol budapestan (regia Csaba Horvath), poate cu unele lungimi și repetiții intenționate, ne-a convins că teatrul-dans este un tip deosebit de creație scenică, apelând nu numai la dansatori cu darul exprimării vocale, dar și la actori capabili de mișcare de specifică expresivitate (ca György Gazso). Performanța interpretului titular, atârnat îndelung cu capul în jos, balansându-se la trapez, zvâcnind ca un animal pe moarte, urlând și salivând, provoacă inevitabil un șoc visceral de neuitat. Spectacolul se desfășoară analitic, cu acțiuni concentrate pe relația cu câteva obiecte și obținerea unui echilibru, evident fragil, cu acestea, pentru a culmina cu proba propriului trup.

În aceiași direcție de preocupări, neobișnuit a fost *Private Show*-ul lui Cosmin Manolescu care a ales întâlnirea între patru ochi cu spectatorul ce va stabili atât dansul, cât și costumul dansatorului. Intimitatea legăturii *ad-hoc* spectator–dansator ducea la o experiență unică în felul său, trăită într-un spațiu a cărui izolare era marcată tocmai de posibilitatea de a vedea în afara lui, fără să fie văzut.

Deosebită de aceste propuneri scenice, pantomima *Așteptându-l pe Godot*, după piesa lui Beckett (Teatrul „Figura" din Gheorgheni, regia și coregrafia András Lorant) a pus în valoare calitățile de mim ale interpreților, energia, dar și dexteritatea lor tehnică. Li s-au adăugat resursele comice, de umor negru, ale jocului, cu trimiteri la evoluții clovnești, reușita – deloc ușoară – a acordului dintre mișcare și efectele sonore.

Prezent în țara noastră prin activitatea unor compozitori (Aurel Stroe, Ștefan Zorzor, Octav Nemescu, Nicolae Brânduș) și regizori (Octavian Greavu) din anii '80, dar și după, teatrul instrumental este o formă de extindere a posibilităților de comunicare ale concertului și a expresivității active a instrumentiștilor. La Sf. Gheorghe, prima dată ilustrat, nu a fost totuși, prea interesant ca partitură teatrală sau inventivitate instrumentală. Spectacolul *Jocuri și semne* a rezultat dintr-o imaginație cuminte, trecând de la muzica +înregistrată la cea interpretată atunci, asamblând exerciții de vioară și pian într-o ambianță casnică, puse în acord sau în dezacord cu tabloul vieții de cuplu, cu stările conflictuale dintre bărbat și femeie. Imagini video luate în direct și proiectate instantaneu reținеau, uneori cu umor spontan, obiecte, acțiuni, figuri ale instrumentiștilor și spectatorilor – atmosfera întâlnirii de seară de la Castelul din Arcuș.

Teatrul „Poeme" din Bruxelles, condus de actrița Monique Dorsel, este renumit de câteva decenii prin larga deschidere a spectacolelor sale de poezie și modul lor de interpretare care atinge o deosebită virtuozitate și adecvare stilistică. Așa cum am constatat din cele văzute acum, *Marie Madeleine*, după Marguerite Yourcenar și *Medeea*, montaj de texte de la antici la moderni – un diptic de pledoarie feministă, Alexa Doctorow, Fabienne Crommelynck și Monique Dorsel nu pierd din vedere nici psihologia conținută în texte (primul, un momolog cu secvențe-stări), nici stilul literar de exprimat scenic. Sunt spectacole de cuvânt și gestică esențială care profilează personajul (*Medeea* în trei ipostaze ale femeii, cu sentimentele și argumentele fiecăreia) și transmit, deopotrivă, atitudinea reflexivă a interpretelor.

Probabil, cel puțin pentru o parte dintre spectatori, inclusiv critici, regizorul Peter Tömöry a fost o surpriză. Cele două montări ale sale, *Scaunele* de Eugen Ionescu (realizată la Bonn) și *Gunoiul, orașul și moartea* de R.W. Fassbinder (Teatrul „Petöfi Sandor" din Budapesta), s-au distins imediat prin viziunea scenică, într-o interpretare excelentă. În prima, altfel decât eram obișnuiți, lipsesc scaunele care se adună și aglomerează spațiul de joc, la fel și oratorul mut din final. Accentul cade pe bătrân și bătrână (Bruno Tendera și Heike Bönschi), inițial cu mișcări mecanice de marionete, apoi, treptat, tot mai umanizați, modificându-și vocea, reacțiile caracteristice, aspectul vestimentar. Tema principală ar fi autoiluzionarea tragicomică „rotirea fără ieșire". Scena goală – un pustiu obscur, tăiat de lumina reflectoarelor – va fi animată doar de jocul și închipuirea personajelor. Celălalt spectacol este un pamflet social și moral, postexpresionist, cu ecouri din Wedekind, Brecht, Max Frisch... A fost lucrat regizoral în parodie postmodernă, cu multă mișcare, dispusă coregrafic, cu cor și acompaniament de violoncel.

Festivalul a cuprins, inspirat, și trei recente premiere datorate unor regizori de generații și orientări stilistice deosebite. *Profetul Ilia* de T. Slobodzianek este, pentru Bocsárdi László, continuarea ascendentă, pe un alt palier de expresivitate, a unor preocupări și procedee teatrale, interferând grotescul caricatural și tragicul. Poate niciodată însă cu asemenea intensitate, la fiecare interpret și în coeziunea tuturor. Montând o piesă-parabolă despre mitizare, cu referințe istorice, cu treceri delirante de la sensul mistic la cel profan, Bocsardi știe să obțină fervoarea răscolitoare a jocului, comunicând procesul tragicomic al mentalității colective.

Despre consecințele tragice ale mentalității și conjuncturii sociale au vorbit și cele două spectacole regizate de Radu Afrim. Tăios, dureros, cu momente șocante uneori, de mare puritate, dar și de derută sufletească, în *Îngerul electric* de Radu Macrinici, unde combină prezența scenică a unor talentați tineri actori (Antoaneta Cojocaru, Bogdan Dumitrescu, Adrian Ștefan, Cristian Popa), aducând o înțelegere caldă, apropiată fiecărui rol, și imaginile proiectate,

concepute corosiv, pătrunzător, cu sens vădit satiric. O continuitate de preocupări aflăm și în celălalt spectacol al lui Afrim, *Alge* (*Bernarda's House Remix*), în care pornește – a treia oară, dacă nu greșim – de la drama lui Lorca. Pentru regizor, este încă o variațiune pe tema feminității frustrate, tensionate tragic din neputința de a fi și de a se exprima liber. Spectacolul concentrează timpul, accelerează evenimentele piesei, accentuând presiunea psihologică, încordarea, nerăbdarea, comportamentul femeii obsedate de apariția fizică sau de absența bărbatului. Tragicul feminin este relevat, deseori vizual, de alunecarea fantasmatică, fără scăpare, între aceleași clișee fals morale și aceleași frivole soluții de atracție erotică.

Asupra spectacolului *Idiotul* de A. Zholdak de la Sibiu, nu mai trebuie insistat: programat și în alte festivaluri, a fost suficient controversat, exagerat – credem – și de partizanii viziunii, și de opozanții săi. În schimb, ne vom opri la Pastramă trufanda (montată la Naționalul timișorean), prin care Ion Ardeal Ieremia arată o preocupare specială pentru aducerea pe scenă a prozei lui Caragiale, într-o modalitate postmodernă intertextuală, găsind exact tonul anecdotei de cafenea, teatralizând între comic revuistic, interactiv și băscălie actuală. Ne vom opri și la ultima premieră realizată de Horațiu Mihaiu după schițele lui Daniil Harms (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș), obiectiv ambițios, dificil, cum sunt totdeauna proiectele acestui scenograf-regizor. Absurdul și stupiditatea existenței într-un regim absurd și stupid au fost interpretate cu umor divagant, dar cu un realism nepotrivit pentru Harms, apt de marionetizare și de plastică șarjată.

Încă o dată, Festivalul de la Sf. Gheorghe a îndemnat publicul la receptivitate, pentru a se deschide unei multitudini de forme, tipuri și modalități scenice. Este un Festival unde poți vedea nu numai spectacole, dar și „idei" (vorba lui Camil Petrescu). Desigur, „idei de teatru" (vorba lui Ion Sava)...

Liviu ORNEA

Teatrul majoritar al minoritarilor

Extrem de binevenită organizarea la București a acestui festival al „Piesei clasice pe scena teatrelor minorităților naționale". Bine ales și momentul, la sfârșit de vară, când teatrele bucureștene încă nu joacă regulat. Publicul bucureștean și critica de specialitate au avut ocazia, timp de o săptămână, să vadă ce se face în teatrele maghiare și germane din provincie. Și se face! Se montează și texte fundamentale, grele, se face și experiment, există actori extraordinari pe care numai condiția lor asumată de prizonieri ai unei limbi minoritare îi împiedică să fie adevărate vedete ale scenei românești.

Păcat însă că organizarea a fost uneori cam neprofesionistă. Deși forță organizatorică a fost: Ministerul Informațiilor Publice, Departamentul pentru Relații Interetnice, Teatrul Evreiesc de Stat și Centrul Cultural European. Cred că o asemenea manifestare, la București, se adresează în mare măsură publicului și criticii de limbă română, astfel că organizarea din timp și în foarte bune condiții a traducerii spectacolelor se impunea cu necesitate. N-a fost așa, iar eforturile punctuale depuse ad-hoc de organizatori, chiar cu sprijinul unor spectatori bilingvi și binevoitori (mulțumesc și pe această cale, Lorena!) n-au putut decât să întărească impresia de improvizație. Mai grav încă, două dintre cele mai importante

spectacole din Festival, al lui Bocsárdi și Frunză, au fost programate joi seară, aproape în același timp! Să mai adaug că mediatizarea Festivalului nu mi s-a părut pe măsura importanței lui.

Dincolo de aceste neîmpliniri, am putut vedea, timp de o săptămână, teatru bun și foarte bun. Nu știu cine a făcut selecția spectacolelor (nici măcar dacă a fost o selecție sau fiecare teatru a venit cu ce a vrut), dar a ieșit bine. Impresia generală (chiar și numai citind programul și prezentările din broșură) este că în teatrele respective se lucrează serios, nu se fac șușe, se pun ori texte mari, recunoscute, ori se face experiment. Nu știu dacă e chiar așa, dar asta s-a văzut.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a venit cu un spectacol de cameră, *Pietre în buzunar* de Marie Jones, regizat de Keresztes Attila și jucat uluitor de Bíró József și Hatházi András. Trama contează aici mai puțin: doi țărani irlandezi fac figurație într-un film american turnat în Irlanda. Important e că cei doi (își) povestesc filmările și întâmplările conexe, interpretând fiecare o mulțime de personaje, schimbând cu nonșalanță registre de voce și atitudini corporale așa cum rar mi-a fost dat să văd. De unde apar asemenea actori?

Pentru marți am ales *Poveste exemplară (Moll Flanders),* o adaptare după Daniel Defoe făcută de Barabás Olga la Teatrul „Ariel" din Tîrgu Mureș. Aici n-am avut parte de traducere, dar prezentarea din broșură și jocul excepțional – știu că mă repet, dar asta e! – au cam fost de ajuns. E un spectacol de mare puritate, în care contează mult și decorul (simplu, dar ingenios, mizând mult pe culoare) imaginat de regizoare, și mișcarea scenică a lui Florin Fieroiu, și muzica lui Daravas Ferenc. Toți cei cinci interpreți sunt foarte buni (și într-o cronică aplicată, numai despre acest spectacol, cum nu este aceasta, jocul fiecăruia ar trebui analizat), dar actrița principală, B. Fülöp Erzsébet (pe care o văd pentru prima oară) dă un recital memorabil. La fel de bun e partenerul ei, Bogdán Zsolt, pe el însă îl cunoșteam deja, așteptam numai confirmarea; a venit. E, poate, locul potrivit să spun că sunt perfect conștient că impresiile și judecățile mele (despre actori mai ales) s-ar putea să nu fie tocmai corecte: necunoscător al limbii maghiare, nu îmi dau seama de precizia frazării nici de adecvarea intonației, de exemplu. Mă pot baza numai pe expresie, pe ceea ce comunică actorul dincolo de cuvânt, pe forța, pe energia pe care o emană sau nu. Cu toate acestea, în cazul celor doi actori de care am vorbit nu am nici un dubiu.

Cum nu am nici o îndoială asupra imensului talent al lui Pálffy Tibor, pe care l-am văzut întâi în Lucifer din *Tragedia omului* de Madách Imre, la Teatrul Maghiar de Stat „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe. Dificil text, nedramatic, infernal de greu de montat și jucat. Chiar și numai curajul de a-l înscena merită admirat. Cu toate că rezultatul la care a ajuns regizorul Árkosi Árpád nu m-a convins. Un spectacol greoi, cu ritm inegal în cele patru ore lungi, dar crescând, din fericire, în partea a doua, într-o scenografie funcțională (câteva practicabile pe rotile și un fundal de lemn care închide scena), dar prea puțin spectaculoasă (schițele de scenografie ale Adrianei Grand pentru același text, pe care le-am văzut a doua zi la expoziția vernisată în holul Teatrului Evreiesc de Stat, stârneau mult mai tare imaginația), cu o armată de actori care fac foarte bine scenele de masă și cu individualități indiscutabile.

Un spectacol neizbutit am văzut sâmbătă dimineață: *Dansatorii lui Müller* de Németh Ákos, în regia lui Béres László, la Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti. Spectacol de licență (deși regizorul a mai făcut deja și altele, și deloc rău, cu accent pe vizual și mișcare) în care Béres a vrut parcă să îngrămădească tot ce știe. Rezultatul este retoric, tezist, inutil violent și convulsiv, jucat modest. Păcat.

La închiderea Festivalului am văzut spectacolul lui Dan Puric *Made in Romania* – probabil inclus prin asimilarea, pe bună dreptate, a limbajului expresiei corporale cu unul minoritar la noi. Proaspăt, frumos, vorbind cu haz și despre lucruri grave; dar, una peste alta, nimic nou față de *Costumele*. Cam aceeași trupă neomogenă, aceleași vârfuri (Adrian Horobeț – incredibilă expresivitatea acestui, da!, regizor –, Carmen Ungureanu, Richard Bovnovczki), aceeași formulă de spectacol.

Am lăsat la urmă spectacolul care m-a impresionat cel mai mult (nu pot spune „cel mai bun", pentru că nu am văzut toate spectacolele din Festival). Joi seară, pe scena de la T.E.S., *Miracolul*, o adaptare a piesei *Pasărea cîntătoare* de Tamási Áron, la Teatrul Maghiar de Stat „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe, în regia lui Bocsárdi László. Rar am avut o asemenea senzație de bine la ieșirea din teatru. Un basm popular din secuime: două fete bătrâne urâte și proaste încearcă să se mărite cu doi tântălăi coptuți cărora le fug ochii după sora cea mică, Magdó, îndrăgostită de tînărul Móka. De la pizmă se ajunge la ură și la crimă, zădărnicită doar de intervenția forțelor supranaturale. Textul, în selecția operată, e plin de umor și de poezie (monologul mamei lui Móka, cel în care îi explică ce e, mai bine zis, cum e dragostea, e chiar poezie curată), curge fără nici o opinteală. Înscenarea, costumele, muzica și jocul par realiste, dar prezența măștilor (grupul de bărbați mascați se mișcă impecabil), a autorului și a prietenei sale americance pe post de vrăjitoare bună, unele detalii ale scenografiei de mare ingeniozitate și frumusețe semnată de Bartha József (extraordinare scena înecării lui Móka în fântână sau cea în care duhurile apar deșirând o perdea de flori multicolore) aruncă totul într-o altă zonă, a unui fantastic expresionist. Dar chiar împletind mai multe formule de expresie, impresia dominantă e de echilibru, de armonie, de puritate, de adevăr și firesc teatral obținut prin totală asumare a temelor profunde și simple ale textului. Impresie pe care o dă și trupa în întregul ei, ar fi o nedreptate să dau numai numele unora dintre actori. L-am revăzut pe Pálffy Tibor într-un cu totul alt registru – joacă la fel de bine și natural dramă și comedie, după cum, la fel de ușor dansează și vorbește –, secundat perfect de Váta Lóránd; fac pereche cu Albu Annamária și Péter Hilda, cupluri de un comic irezistibil. În rolurile tinerilor îndrăgostiți, Benö Kinga și Nagy Alfréd, amândoi reușind să dea o neverosimilă senzație de visătoare ingenuitate și de lumină interioară. În fine, Piroska Klára, mama flăcăului, aproape imobilă când rostește monologul de care am pomenit, Nemes Levente pe post de autor-maestru de ceremonii-spirit bun și Angi Gabriella în rolul prietenei americance. În totul, un spectacol neobișnuit de frumos – mă repet, dar ăsta e cuvîntul potrivit – pe care l-aș revedea oricând. Poate în Festivalul Național.

Am speranța că, dacă a fost în vreo seară din acea săptămână la teatru, ministrul Informațiilor Publice (care conduce unul dintre organismele organizatoare ale Festivalului) e mai liniștit. Pentru că neliniștit părea în mesajul adresat Festivalului: după ce recunoștea „calitatea și originalitatea" teatrului românesc, „sanctuarul limbii materne și al identității spirituale", se întreba: „Dar care este contribuția celorlalte teatre din țară? A acelora care joacă în limbile minorităților naționale? Au și ele un rol? Au atins ele un nivel calitativ asemănător? Sunt la fel de originale?" Așa vorbește (gândește?!) un om care diriguiește în cultura română. Tristă țară.

Nu pot încheia fără să pun – retoric, firește – cîteva întrebări care mi-au venit în minte aproape în fiecare seară a Festivalului. De ce oare nu sunt invitate mai des aceste teatre la București, în turneu obișnuit, nu doar în festivaluri? De ce nu e invitat Bocsárdi László să monteze și în București? De ce nu preia TVR și unele dintre aceste spectacole (la emisiunea Teatru TV, nu la emisiunile pentru minoritari)? Dar nu știu de ce mi-e parcă teamă de răspunsuri...

Ștefan OPREA

Argumente istorice și culturale

La Iași, s-a desfășurat în octombrie 2002, Festivalul Internațional de Teatru Evreiesc „Avram Goldfaden", prin care s-a sărbătorit împlinirea a 125 de ani de existență a teatrului idiș în lume.

Două sunt temeiurile organizării acestui Festival la Iași: unul de ordin cultural, iar celălalt de ordin istoric. Dacă temeiul cultural e de la sine înțeles, cel istoric e motivat de actul de naștere al teatrului idiș, act „semnat" în acest oraș, în august 1876. O intereseantă conjuncție a acestui eveniment cu viața culturală în general și cu viața teatrală ieșeană în particular e semnalată de pana celui mai autorizat critic teatral al vremii, Mihai Eminescu. Într-o „notă teatrală" din ziarul „Curierul de Iași" (20 august 1876), cronicarul semnala prezența unei trupe de tineri actori evrei care, într-o grădină de pe Ulița Mare, au înființat „un mic teatru de vară în limba evreiască [...] Trupa, venită din Rusia și compusă din vreo șase inși (toți bărbați), are un repertoriu caracteristic, care atinge numai viața casnică și religioasă a evreilor. Astfel, joi 19 august, s-au jucat: 1. *Lumea ca un paradis* (cîntecel satiric); 2. *Filosoful civilizat și hasidul (habotnicul) luminat* (dialog); 3. *Socrul și ginerele;* 4. *Fișel harabagiul cu rândașul său Sider* (comedie). Despre piese avem puține de zis – ele nu prezintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent". În continuare, criticul comenta în termeni laudativi jocul fiecărui interpret, oprindu-se la directorul trupei care, era Avram Goldfaden: „directorul trupei are un glas simpatic (bariton) și figură plăcută". Este, aceasta, prima mențiune critică referitoare la nașterea teatrului evreiesc.

Mult mai târziu, în 1939, Mihail Sebastian – într-un articol din Revista Fundațiilor Regale („Eminescu, cronicar dramatic") – semnala, cu nedisimulată bucurie, această cronică teatrală: „... ce infinit respect trebuie să fi avut [Eminescu] pentru munca actorului și ce nestinsă curiozitate pentru lumina scenei, a oricărei scene, pentru ca redactorul antisemit al <<Curierului de Iași>> să scrie călduroasa cronică [...]. Este poate, în această surprinzătoare cronică, ceva mai mult decât un act de dreptate; este solidaritatea omului de teatru cu viața de zbucium a scenei, cu munca naivă, necăjită și totuși inspirată a unor actori de care totul îl desparte, absolut totul, dar de care îl apropie respectul meseriei făcută cu bună credință și pasiunea comună pentru misterul etern al teatrului".

Așadar, teatrul evreiesc s-a născut în ziua de 19 august 1876, iar orașul Iași, a fost leagăn – recunoscut ca atare de toți istoricii domeniului.

Un singur lucru greșise Eminescu în cronica sa: trupa nu venise din Rusia, cum menționează el, ci se înfiripase la Iași. Din zona menționată venise doar Goldfaden și nu venise ca om de teatru, ci ca jurnalist, atras de prestigiul recunoscut al presei ieșene în care dorea să se implice și să se afirme, încrezător în talentul său literar. Destinul îi rezervase însă altceva; întâlnind aici câțiva tineri animați de dorința de a face teatru și simțindu el însuși chemare spre arta spectacolului, au hotărât împreună să înființeze un teatru. Și astfel s-a constituit mica trupă, Goldfaden a scris *ad-hoc* și și-a asumat și sarcini regizorale și actoricești.

La grădina „Pomul verde" (care se afla pe locul unde se deschide azi frumoasa esplanadă din fața Teatrului Național), trupa a jucat până tocmai târziu. Publicul, compus – cum scrie Eminescu – „în mare parte din careligionari ai actorilor, petrece bine". Când vremea s-a răcit, trupa a plecat la Botoșani, apoi la

Galați, Brăila și București, în 1877. Trupa se mărise, iar la Galați a apărut și prima actriță (până atunci, rolurile feminine fiind jucate în travesti); ea se numea Sara Segal și a avut o evoluție remarcabilă, devenind vedeta teatrului evreiesc sub pseudonimul Sofia Carp.

Peregrinările trupei Goldfaden continuă în Europa (Rusia, Polonia, Austria, Anglia) pentru ca apoi să se oprească în America unde obține succese deosebite până la moartea animatorului, în 1908.

Iată, deci, câteva argumente de ordin istoric și cultural care au stat la baza inițiativei Teatrului Național din Iași, organizatorul Festivalului.

Programul celor patru zile de Festival a fost bogat, atât în spectacole, cât și în manifestări complementare. Au fost prezente teatrele: Yiddishpiel Theater din Israel (*Zwei Kunilemel* de Avram Goldfaden, în regia lui Motti Awerbuch), Teatrul Evreiesc din București (*Cartea lui Ruth* de Mario Diament, în regia lui Moshe Zassur și *Shylock* de Arnold Wesker, în regia lui Grigore Gonța), Rock Theater din Dresda (concert de muzică tradițională idiș), UNATC – București (*Tata are lagăr, one-woman-show,* după romanul Nightfather, în regia lui Erwin Șimșensohn, student clasa Cătălina Buzoianu) și evident, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași (*Teibele și demonul ei* de Isaak Bashevis Singer, în regia lui Alexander Hausvater).

Shylock de Wesker

Au fost susținute conferințe despre teatrul evreiesc (Nahma Sandrow, profesoară la City University din New York; Motti Sandak, fondator al Organizației NCM, Israel), *workshop-uri* (Moshe Yassur), au fost vernisate expoziții de afișe și a fost lansat recentul volum dedicat actriței *Margareta Baciu,* semnat de Sorina Bălănescu.

Am remarcat mai ales spectacolele *Shylock* și *Teibele și demonul ei*, excepționale prin valoarea textelor, a regiei și interpretării actoricești – Constantin Dinulescu în cel dintâi și Sergiu Tudose în cel de-al doilea.

Festivalul Internațional de Teatru Evreiesc „Avram Goldfaden" a fost un eveniment artisitc a cărui reușită recomandă permanentizarea lui – idee care, de altfel, a fost pusă în discuție de către organizatori și participanți.

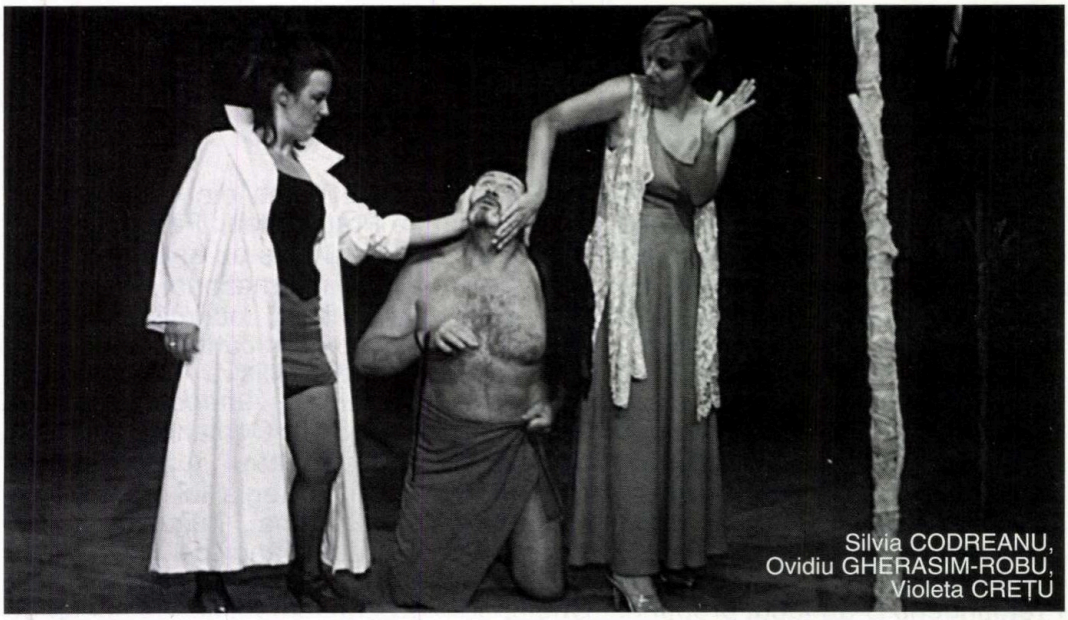
Marinela ȚEPUȘ

Urbea cu aer de sărbătoare

Este demnă de toată atenția inițiativa Teatrului Valah din Giurgiu de a organiza un Festival Internațional al Românilor de Pretutindeni. Fără prea mari poticneli, acesta a ajuns la cea de-a VII-a ediție. Lucrurile s-au așezat în timp, astfel încât, în acest an, festivalul a fost cu adevărat internațional. E drept, o minusculă particulă din titlu – *al* –, ne-a pus oarecum în încurcătură, spectacolele jucându-se nu doar în limba română (și nu doar de către români), ci și în bulgară (Teatrul Dramatic „Sava Dobroplodnii" din Silistra – *Tabloul* de Eugen Ionescu, în regia lui Ivan Samokovliev, *Ah, America, America!* de Kostas Asimacopulus, în regia lui Stefan Staicev și Teatrul „Sava Ognianov" din Ruse – *Viață și speranță* de Kamen Donev) ori în albaneză (Teatrul „A.J.Cajupi" din Korça – *Deputat sau mincinos* de Dhimiter Psathai, în regia lui Guri Koço). Lucrurile s-au „remediat", însă, în cadrul colocviului final, intitulat „Teatrul românesc fără graniță", când s-a convenit ca, începând de anul viitor, manifestarea să se numească Festivalul de Teatru *pentru* Românii de Pretutindeni. S-au făcut propuneri. Unele, de-a dreptul romantice (ca aceea de a invita la Giurgiu pe cei mai renumiți artiști din diaspora), altele realizabile, dar, evident, numai prin bunăvoința ordonatorilor de credite și generozitatea sponsorilor. Generozitate care a fost deja remarcată. De pildă, ca niciunde în România, trupele participante au fost găzduite pe toată durata festivalului, bun prilej ca artiștii să se poată cunoaște, să poată observa gradul de competitivitate la care s-a ajuns, la care se poate spera.

Din ceea ce am putut vedea (am fost prezentă doar la reprezentațiile ultimelor două zile), mi-am dat seama că nu există mari diferențe de ordin estetic, stilistic sau interpretativ. Au fost prezente teatre profesioniste (cu excepția celui din Vîrșeț – Iugoslavia) din Republica Moldova, Bulgaria, Albania, cu producții cuminți, bazate mai ales pe jocul actorilor, fără viziuni regizorale deosebite. O notă aparte au făcut, totuși, teatrul din Ruse și cel din Giurgiu. Primul a prezentat o comedie amară, despre viață, moravuri, speranță și moarte, excelent constituită, cu actori temperamentali, care erau în stare a suplini prin gest necunoașterea de către spectatori a limbii bulgare; aveau zvâcnet, aveau acea scânteie ce te face să recunoști că, în momente de grație, limbajul teatrului nu are granițe; cel de-al doilea a avut o producție mai spectaculos realizată decât celelalte. Este vorba de *Cezar, măscăriciul piraților* de D.R. Popescu, pus în scenă de Nikolov Perveli Vili cu suficientă imaginație încât să iasă din contextul general, cu un decor impozant (semnat de Olimpia Damian) sugerând o corabie; păcat doar că spațiul scenic ingenios creat nu a fost folosit la maximum.

Sigur că snobii pot strâmba din nas: Deh, un festival internațional de teatru la Giurgiu!!!... De ce nu?! – aș răspunde, cu inocență. Poate că tocmai în orașe mici este mai importantă scoaterea din amorțeală a spectatorilor, obișnuiți doar cu producțiile casei. Vreme de patru zile, publicul a putut vedea spectacole ale unor teatre din țările vecine, lucru care, obligatoriu, a condus spre termeni de comparație și spre ieșirea din rutină. Un festival, oricât de restrâns, conferă urbei în care se desfășoară un aer sărbătoresc. La Giurgiu, nu mai puțin.



Silvia CODREANU, Ovidiu GHERASIM-ROBU, Violeta CREȚU

Claudiu COBILANSCHI

Curaj

O temerară încercare propune Teatrul Valah din Giurgiu în deschiderea „Zilelor Teatrului Valah": *Proștii sub clar de lună.* Spun curajoasă întrucât reprezentarea acelui paradox etic specific mazilian, echivocul sincerității, presupune o însumare mai degrabă, decât realizarea unei experiențe. Petru Ionescu, regizorul serii, se întoarce în acest domeniu după o lungă perioadă de timp. Începutul se vrea, deci, ambițios și abrupt.

Propunerea spectacolului, puternic adus în actualitate cu ajutorul telefoanelor mobile și a unui Gogu mafiot, prezintă o căutare a ironiei specifice dramaturgiei maziliene. Discursul conceptual este fragmentat și adus în întâmpinarea publicului, punând în umbră subtextul. Viziunea regizorala vorbește acuzator la adresa unei *Ortansa,* altfel reprezentată cu vigoare și mobilitate de Silvia Codreanu, îi egalizează pe cei doi „indecișI" și aduce în față o *Clementina* (Violeta Crețu) pusă pe fapte mari, poate puțin patetică însă foarte aproape de personajul creat de Mazilu. *Gogu* (Ovidiu Gherasim), un individ actual, plin de culoare, împrumutând mult din fantezia actorului (fiind unul dintre meritele regiei) ține în mână unul dintre firele importante ale construcției spectaculare. Ion Cojocaru, realizează un Emilian bogat în nuanțe, și, cel mai important, credibil.

Scenografia, semnată de Mircea Râbînski, ușoară și aerisită, situează în mijlocul scenei un chioșc care acoperă un practicabil ce devine când pat, când masă de bucătărie. Lângă arlechini, două punți dinamizeaza tabloul scenografic. Costumele protagoniștilor, simple și funcționale, respectă stilul înscenării fără să facă notă discordantă. Astfel, se naște un spectacol de aproape două ore în care scenele se schimbă în întuneric și muzică latino pentru un public, cu siguranță, recunoscător.

Teatrul Valah din Giurgiu – *Proștii sub clar de lună* **de Teodor Mazilu. Regia: Petru Ionescu. Scenografia: Mircea Râbînski. Cu: Violeta Crețu, Silvia Codreanu, Ovidiu Gherasim, Anula Pandrescu.**

ESEURI

Eroi, spectacole și căi ale unui deceniu zbuciumat.

George BANU

Anii '90

Deceniul a debutat sub cele mai bune auspicii și, o dată cu căderea Zidului și cu înlăturarea Cortinei de Fier, o adiere de speranță s-a făcut simțită: intram plini de elan într-o Istorie căreia unii vizionari grăbiți îi preziseseră sfârșitul. Iar în ceea ce privește teatrul, toți consideram aceste răsturnări drept șansa ce-i era acordată de a-și regăsi locul în sânul unei lumi în mișcare.

Astăzi, după zece ani, ce s-a ales de speranțele de-atunci? Ce am trăit oare? Ce am reținut? Să scriem deci povestea decadei, care a început prin a aminti de Revoluția din 1789 pentru a se încheia sub semnul Restaurației! Demersul presupune o privire panoramică asupra unui câmp, fără a adopta totuși indiferența leneșă a privirii neutre. Pariul constă în reușita îmbinării lor.

DOLIURILE DECENIULUI

Când un mare om de teatru moare, e ca și cum un erou ar ieși din scenă, căci, ca și acesta, el lasă în urma sa fapte de bravură capabile de a hrăni o legendă. Spectacolele sunt bătăliile lui. Și e de datoria teatrului însuși să dea socoteală de ele, să le rețină și să le înscrie în desfășurarea istoriei sale, ultimă treaptă spre o viitoare mitologie. Un motiv în plus de a evoca disparițiile care, acumulându-se, pun deceniul trecut sub semnul morții. Sfârșit al unei epoci în așteptarea alteia ce va să vină. Firește, ceva trebuie să moară pentru ca altceva să se poată naște, toată lumea e de acord în această privință, ceea ce nu interzice însă clipa de reculegere care îngăduie rememorarea a tot ceea ce artistul a zămislit. Doliul este un exercițiu retrospectiv. Prima pierdere a fost cea a lui Antoine Vitez, în primăvara lui 1990. Tocmai văzuse Bucureștiul și palatul faraonic al lui Ceaușescu, apoi Moscova, iubirea lui, după ce semnase regia la *Galileo Galilei* de Brecht, spectacol în care se îmbinau credința sa în rațiune și reflecțiile asupra trădării. Oare nu opunea el, pe scena Comediei Franceze, zidul unui palat florentin, celui, de tristă amintire, al STASI-ului? Putem citi, în acest ultim spectacol, sfâșierea lui Vitez între încrederea în spirit și năruirea crezului său comunist. O dată cu el dispăreau un „artist-cetățean„, dar și un pedagog de excepție. Vitez moare în momentul când, pentru el, totul se prăbușea și, în același timp, totul urma să înceapă din nou. Ca și cum n-ar fi rezistat la încercarea căreia îi fusese supus.

Tadeusz Kantor și-a pus amprenta asupra teatrului celor două decenii precedente. Ne amintim și acum de șocul *Clasei moarte*, la Festivalul de la Nancy, la mijlocul anilor '70. Regizorul pregătea în 1990 spectacolul *Astăzi e ziua mea,* în care, sub semnul lui Goya, maestrul lui, făcea să se întâlnească dublul său cu celebrul regizor rus Vsevolod Meyerhold, asasinat de poliția politică sovietică, CEKA, echivalentul STASI-ului. Ciudată coincidență! Vitez și Kantor mor de îndată ce-și schimbă atitudinea față de marile instituții torționare ale secolului. Fiecare sfârșește la el acasă, la Bievres sau la Cracovia: locul maximei tensiuni.

Primăverii îndoliate din 1990 îi va răspunde ca un ecou iarna, la fel de funestă, a aceluiași an. Kantor moare fulgerător, pe 8 decembrie.

Vor urma alte dispariții. Ele marchează, ca și ceasurile orologiului, timpul ce trece, paginile ce se întorc. Bernard Dort, mare figură a gândirii teatrale franceze, se stinge după ce vede un ultim spectacol, *Livada de vișini*, unde se destramă și piere o întreagă lume. Dort a întruchipat figura gânditorului angajat și a universitarului rebel. I-a plăcut să lupte în numele unui ideal, fără a-i deveni prizonier. Dort a dat lecții de fidelitate critică. Un actor al vieții teatrale europene părăsește scena.

Cum să scapi de exaltarea perversă produsă de înșiruirea tuturor acestor pierderi? Căci aici se manifestă, în termeni freudieni, plăcerea durerii reînviate. Probă necesară. Cu toată împotrivirea lui, Heiner Müller a fost răpus de cancer. Nici nu putea muri altfel decât de boala distrugerii progresive. Și cum să-i uiți vocea hârâită, îmbibată de whisky și de trabucuri, în ciuda interdicțiilor medicale? Müller a luptat, nu s-a lăsat doborât. Ca și Didier-Georges Gabilly, speranță scânteietoare, om de teatru hotărât să sacrifice o existență pe altarul a ceea ce însemna pentru el o misiune. Cu Müller și Gabilly dispar mai mult decât doi autori, dispar doi oameni de teatru, indiferent de statura lor, deopotrivă cufundați în miezul unor contradicții sfâșietoare.

La sfârșitul deceniului, Giorgio Strehler, figură exemplară a teatrului de artă, trecea și el în neființă. Într-o noapte de Crăciun, ca și Picasso ori Chaplin! Fondatorul lui Piccolo Teatro, seducător nedomolit, tocmai repeta *Cosi fan tutte*, al acelui Mozart al cărui tălmăcitor de excepție va rămâne multă vreme de acum înainte. O dată cu el, dispare un adevărat artist mozartian. De-a lungul întregii sale vieți, Strehler a dorit să proslăvească teatrul de artă care, prin exacerbarea sa, căpăta o dimensiune existențială: frumusețea devenea experiență. Dar, conștient de această greutate niciodată depășită pe de-a-ntregul, el îl definea cu un cuvânt faustian care asociază moartea și speranța: *streben*, a se îndrepta către..., ultimul cuvânt al lui Strehler.

Deceniul se încheie cu dispariția definitivă a lui Grotowski, maestrul retras de atâta vreme. Toți știau că e bolnav, dar nimeni nu-i uita prezența anonimă. Ascuns sau rar vizibil, el cultiva exigența maximă ca orizont al acestei mărturii care este teatrul. Grotowski a conceput „teatrul ca vehicul„, mijloc de acces la o realitate superioară, ocazie a unei depășiri de sine și a antrenării spectatorului într-o experiență dincolo de limite. Cu el dispare emblema intransigenței extreme în teatru.

Așteptată, stingerea lui Nathalie Sarraute ne-a amintit de secolul cu tragediile sale care, la unii, se sfârșesc în murmurul de dinaintea tăcerii. Cu Nathalie Sarraute, amuțește o șoaptă.

Deceniu al marilor doliuri. Așezat, mai întâi, sub semnul reînnoirii, el a fost foarte repede marcat de absență, amintire, moarte.

O NOUĂ GENERAȚIE

Putem vorbi de o generație a anilor '90, impusă încă de la începutul deceniului cu o grabă influențată, fără îndoială, de ritmul nou al Istoriei. Când acesta se accelerează, arta îi resimte urmările. Îi înregistrează mutația. Se remarcă, din capul locului, un grup de tineri regizori care, fără să afirme o unitate de program sau o înrudire estetică, reușește să dea impresia evidentă a reînnoirii. Această apariție neașteptată produce o adevărată agitație în peisajul teatral francez și se regăsește, de asemenea, la scara continentului, căci, de la Moscova la Berlin, se constată o comună înflorire. „Generația Zidului„ se impune în numele unui context, în egală măsură politic și cultural, care necesită artiști tineri, a căror ascensiune va fi rapidă:

Livada de vișini de A.P. Cehov în regia lui Georgio Strehler.

societatea are nevoie de energii proaspete, capabile să disloce vechile polarizări. Încremenirea ce amenința să se instaleze la sfârșitul anilor '80 e luată cu asalt.

Venirea lui Stanislas Nordey produce un adevărat cutremur, căci regizorul surprinde printr-un teatru cu adresă directă, teatru de cuvinte aruncate frontal, ca într-un oratoriu al timpurilor prezente. Aventura lui Nordey va purta amprenta întâlnirii cu textele lui Pier Paolo Pasolini, pe care le supune unui tratament muzical, practicat împreună cu un grup numeros de tineri. Aceștia purced la atacarea limbii cu o înflăcărare liberă de orice constrângere realistă și refractară la orice economie: experiență corală căreia teatrul îi pierduse atât gustul, cât și secretul! Nordey va fi regizorul unui singur autor.

O apariție semnificativă e, de asemenea, aceea a lui Olivier Py, personaj plin de contraste. El interesează în măsura în care își propune să reabiliteze vechea alianță dintre scriitor și regizor, căci, spune Py, grație unei reprezentații reduse la strictul

necesar, trebuie restituită prioritatea cuvântului poetic. Critic la adresa a ceea ce consideră imixtiune abuzivă a regiei, el o contestă pentru a apăra cauza gestului teatral organizat în jurul vocii purtătoare de texte. Să te apropii de materia textului pentru a o transmite direct publicului, fără medierea „parazită„ a regiei, iată pentru ce luptă Py. Discursul lui evocă tradiția teatrului european, unde conducătorul trupei își reducea intervenția în lucrul cu actorul asupra cuvântului rostit. Reclamându-se de la un alt univers și practicând o altă scriitură, Didier-Georges Gabilly și grupul Tchan'g au susținut poziții similare: scena și textul se contopesc. Din păcate, experiența nu va putea fi dusă până la capăt și vom asista doar la schițarea energică a acestui proiect.

Stéphane Braunschweig se impune cu *Trilogia oamenilor de zăpadă*, veritabil act de naștere artistic. În fruntea „Teatrului-mașină„ el va parcurge repertoriul mondial de la greci la germani și de la Shakespeare la Cehov. Și el va face din grup piatra lui de temelie, până-ntr-atât încât o bună parte din acești zece ani va lucra doar în compania colegilor cu care debutase. Dar Braunschweig, mai apropiat de ceea ce se numește o „regie critică„, va fi apoi atras de marii actori solitari și, pentru Brecht sau Shakespeare, va face apel la actorul de excepție care a fost Philippe Clévenot. Astăzi conduce Teatrul Național din Strasbourg. De altfel, cu excepția lui François Tanguy care își continuă experimentele personale la Le Mans, ansamblul noii generații apărute la începutul decadei s-a reîntors până la urmă la cadrul instituționalizat. Radicalismul inițial se topește foarte ușor într-o subvenție sigură.

Germania va cunoaște o situație asemănătoare și grupul Baräke, mai ales, va constitui un adevărat pol al reînnoirii, atât pe plan instituțional, cât și pe plan estetic. Căutarea unor structuri mai mobile, ca și preferința pentru un repertoriu modern îl au ca prim partizan pe Thomas Ostermeier. El se va dedica explorării noilor texte englezești produse de autorii ieșiți din acest creuzet al scriiturii contemporane care e Royal Court din Londra. Alianța între regia germană și dramaturgia britanică rămâne unul dintre nucleele de referință pentru ultimii ani ai deceniului.

O nouă generație – în care pot fi incluși și cei din vechiul Est –, unde vom asista la o uimitoare explozie provocată de căderea comunismului și a cenzurii sale generalizate. La Moscova e atacată vechea structură teatrală anchilozată și se înființează numeroase studiouri, în timp ce în provincie se înmulțesc aventurile atipice. O efervescență ce va fi simptomul eliberării acestei țări a teatrului care e Rusia. Iar deceniul va putea fi plasat sub semnul său, căci de acolo a venit spectacolul care dezvăluia dezastre străvechi și, în același timp, elibera energiile unei tinerimi artistice descătușate. Lev Dodin semnează *Gaudeamus*, operă personală în care procesului intentat armatei ca mecanism de distrugere a ființelor i se adaugă extraordinara forță regeneratoare degajată de echipa elevilor-actori. Văzând *Gaudeamus*, liceanul care era pe atunci Arpad Schilling, astăzi o mare speranță a teatrului maghiar, și-a descoperit propria vocație. Deceniul care demara astfel se încheie cu cealaltă reprezentație emblematică a lui Lev Dodin, *Cevengur*, meditație inspirată de romanul lui Andrei Platonov despre tragediile declanșate de iluziile înșelătoare ale utopiei comuniste. *Cevengur* apare ca o continuare a gândirii lui Dostoievski din *Demonii* pe care de altfel Dodin a pus-o în scenă.

TERITORII NEAȘTEPTATE

Focalizarea lagărelor est-vest a privilegiat centrele, mai ales cele aflate în vechiul sistem comunist și, în special, cele din Uniunea Sovietică. Moscova beneficia de toate resursele și, de altfel, acesta era scopul: să concentreze viața teatrală a țării. Explozia sistemului avea să provoace o desatelizare, declanșând apariția unor focare până atunci ignorate sau uitate. Spre surprinderea generală, Lituania, mică țară cu

identitate complexă, se va revela ca unul dintre centrele teatrale cele mai active. Să-și fi conservat oare, mai bine decât altele, rezervele de creativitate? Situarea ei în interstițiul dintre Est și Vest i-a permis oare să beneficieze de un spațiu de libertate? Fapt este că astăzi Lituania se prezintă ca un teritoriu teatral de unde apar artiști noi, precum Oskar Korsounavas sau Rimas Tuminas, și aceasta pe fondul recunoașterii progresive a lui Eidmundus Nekrossius în ansamblul scenelor europene. Pentru regizorul lituanian, teatrul devine spațiul unei explorări a textului în care cuvintele nasc la infinit imagini ce formează o împletitură deopotrivă secretă și onirică. Nekrossius cultivă pe platoul de joc încrederea în metafore. Chiar dacă nu se impune ca un mesager al modernității, el întreține totuși speranța unui teatru deschis imaginarului scenei, imaginar pe care reușește să-l anime pornind de la texte.

Un teatru deosebit de activ, bogat în personalități contradictorii, dar pasionate de avangardă, se afirmă în micile țări născute prin dezmembrarea fostei Iugoslavii. Fărâmițarea puterii centrale permite teatrului sloven să repună la loc de cinste vechile lui tradiții de modernitate, și de aici vin astăzi unele dintre cele mai originale inițiative. Dincolo de Ljubljana și regizorii săi, trebuie să vedem în aceasta un simptom al vechiului Est în care, interzicând aplecarea asupra avangardelor istorice, puterea le-a păstrat intact farmecul. Renegate aici, ele își regăsesc acolo o putere de fascinație pe care oricine o considera, în Vest, ca secătuită pentru totdeauna. Cu toate acestea, în unele cazuri, trăim sentimentul unei reactualizări prea explicite a cuceririlor estetice deja impuse în Occident, al unei reluări de forme, al unei contaminări ce amenință identitatea artistică a acestor regiuni care și-au dobândit abia doar de câțiva ani o identitate politică. În schimb, nu putem să nu constatăm întoarcerea semnificativă la un „teatru al originilor„ teatru care se cufundă în timpul arhaic, în afara istoriei, teatru al ritualului și al practicilor „primare„. El se înfățișează ca o modalitate de a combate entuziasmul exagerat, primejdios, afișat de o modernitate plasată sub semnul Occidentului. Această legătură cu propriile rădăcini nu e scutită de un ușor iz integrist. Teatrul din Est, și mai ales cel din țările considerate înainte ca minore, se confruntă cu această antinomie.

De cealaltă parte a fostei Cortine de Fier, importanța unui spațiu geografic mic va fi hotărâtoare. Flandra va avansa propunerile cele mai radicale și va impune artiști preocupați să atace un teatru considerat fie prea nobil, fie prea puțin implicat în cotidian. Dinamismul Flandrei, dincolo de individualități, afirmă mai degrabă un curent care, fără a avea, firește, omogenitatea unei școli naționale, permite totuși descifrarea unei apartenențe comune. Precursorii recunoscuți astăzi au fost Jan Fabre și Anne-Teresa de Keersmaker, primii care au schițat abordarea flamandă, greu de definit și totuși identificabilă. Au venit apoi Alain Platel, cu ineditele sale creații de grup în câmpul teatrului-dans, Jan Lawers, al cărui mod de a trata clasicii i-a șocat pe mulți la Paris, Luc Perceval care, cu *Bătălii*, traversare a ciclului cronicilor shakespeareene, a tradus, printr-o ingenioasă folosire a limbii, degradarea provocată de setea de putere. Spectacolul trece de la fastul retoricii baroce la argoul și la clișeele filmelor lui Tarantino, pentru a se reduc în final la tăcerea pietrificată a limbajului beckettian. Pe scena goală, cele douăsprezece ore de spectacol traduc această decădere comună eroilor și limbii. Nu trebuie uitat nici grupul „Hollandia", nici atâția alții care fac din Flandra un teritoriu al unei prezențe neașteptate în această ultimă decadă a secolului.

REÎNTOARCEREA SCRIITORILOR

Declinul autorilor de limbă germană a mers până la aproape totala lor dispariție, iar numele lui Botho Strauss, Peter Handke, Thomas Bernhardt sau chiar Heiner Müller apar tot mai rar. Renașterea scrisului în teatru s-a produs mai ales în Anglia. De

departe, figura cea mai impunătoare este cea a lui Edward Bond, iar teatrul său marchează unele dintre cele mai importante aventuri scenice în Franța. De altfel, el însuși recunoaște rolul primordial jucat de regizorii francezi în împlinirea operei sale. Alain Françon mai întâi, apoi Jean-Pierre Vincent se încumetă să pună în scenă *Piese de război*, operă imensă despre întrepătrunderea destinelor și a duratelor care conduce la zdrobirea inevitabilă a ființelor. Teatrul lui Bond începe prin a se ancora în prezent, pentru a propune apoi o viziune întunecată, apocaliptică, a sorții omului. *În tovărășia oamenilor*, un alt text important, care a confirmat influența lui Bond asupra destinelor scriiturii contemporane, deschide o perspectivă dramaturgică inedită grație unor structuri dramatice deosebit de complexe și unei limbi de o violență extremă. Inepuizabil producător de piese „hors normes„, Bond oferă materiale care așteaptă să fie descoperite, materiale de o intensă ferocitate tragică.

Mai puțin jucat deocamdată, dar totuși scriitor de o egală anvergură, Howard Barker se situează la răscrucea dintre mit și actualitate. Miturile însângerate, figurile de altădată reînvie datorită unei scriituri în același timp economă și nesupusă principiilor tradiționale. Există la el, ca și la Bond, un suflu shakespearean. Teatrul lui Barker rămâne încă de descoperit.

Cel de-al treilea nume care, mulțumită în primul rând lui Claude Régy, a cunoscut un răsunet aparte: cel al lui Gregory Motton. Autorul încearcă tratarea cotidianului printr-o abordare fragmentară care generează un univers dezmembrat, dar totuși constituit. De aici provine fragilitatea sa, cea a eroilor, ca și cea a scriiturii. Motton se arată refractar la vastitatea orizonturilor lui Bond sau Barker, privilegiind o privire „de aproape„, permanent cufundată în densitatea concretului.

Echipa de la Royal Court, faimoasă prin atenția acordată scrisului, și-a regăsit în acești ultimi ani originalitatea care i-a fost proprie încă de pe vremea descoperirii „tinerilor furioși„. Sarah Kane s-a impus ca figură reprezentativă a acestei mișcări în care scriitura poartă, până la insuportabil, amprenta experienței autobiografice. Textele lui Sarah Kane, dispărută astăzi, se joacă de la Vilnius până la Berlin și Paris. Ele confruntă scena cu ceea ce rămâne prima ei provocare, cea mai excitantă: *nereprezentabilul*. Reînnoirea regiei și-a găsit adesea energia în acest efort de a se lua la trântă cu opere ce păreau să-i reziste, opere imposibil de jucat. Un alt text a cunoscut în Anglia acea faimă care face dintr-o piesă emblema unei epoci, a dorințelor și a rătăcirilor ei: *Sex și cumpărături* al lui Mark Ravenhill.

Numele lui Lars Nören străbate și el decada. Acest scriitor de origine suedeză se scufundă, ca un Strindberg al timpurilor moderne, in inima cuplurilor, în miezul dramelor lor sexuale și al unei extraordinare porniri de ură reciprocă. Teatrul lui Nören, ca și cel al ilustrului său predecesor, se bizuie pe cuvinte pentru a restitui – într-o revărsare de diatribe care ignoră orice pudoare – cumplita derută a unor ființe confruntate cu singurătatea absolută. Există un lirism dureros de sensibil în acest teatru al umanului în stare încă să se răzvrătească. Recent, Nören, pornind de la experiența SDF-ului, a zugrăvit și el panorama deznădăjduită a timpurilor moderne, ceea ce ne trimite cu gândul la *Azilul de noapte* al lui Gorki, o piesă în care secolul s-a regăsit adesea. În Austria se impune un nume: Elfried Jelinek, scriitoare care redă dezorientarea omului modern printr-un fluviu de cuvinte ce transportă cu el amintirile și strigătele, impasurile și temerile epocii. Refractară la orice structură, această limbă se distinge prin puterea ei eruptivă: nimic nu o poate frâna sau stăvili. De la Bond la Jelinek, teatrul invită adesea la confruntarea cu o limbă ale cărei spasme și crize ne îngăduie să afirmăm că ea este experiența însăși.

Fără să aparțină aceluiași univers și fără să se confrunte cu aceleași mize, merită să fie semnalat succesul enorm al unui text, și el simptomatic: *Artă*, de Yasmina Reza, piesa contemporană cea mai jucată în lume. Izvorâtă din

constatarea unei anumite confuzii produse de arta contemporană, piesa reactualizează mecanisme psihologice țesute cu rafinamentul unui autor astăzi uitat, dar tot atât de faimos la vremea lui, Jean Giraudoux. Să fie oare acesta prețul ce trebuie plătit pentru tot ceea ce strălucește? „Să strălucești o singură dată și să mori„, spunea Genet, definind astfel destinul omului de teatru.

Epifenomen al acestui interes arătat scrisului, traducerea a ocupat un loc privilegiat în munca teatrală. Inițiată cu ceva timp în urmă, preocuparea de reînnoire a textelor vechi, grație unor traduceri făcute în vederea reprezentării și nu a editării, va cunoaște acum o intensificare masivă. Traducerea, de acum înainte, se înscrie printre dezbaterile teatrului pe cale să se creeze și participă la această creație. Redescoperirea a ceea ce numim limbă patrimonială, limba clasicilor mai ales, trece prin efortul regăsirii energiei ei originale și al definirii celei mai bune distanțe față de momentul care o desparte de prezent. Ca și regizorul, traducătorul va fi și el implicat.

IZBÂNZILE VECHILOR PROTAGONIȘTI

La începutul deceniului, Peter Brook a semnat la Avignon unul dintre succesele sale cele mai răsunătoare, *Furtuna*, un spectacol în care desăvârșita sa artă de a realiza un teatru minimal, redus la esența poetică, atingea culmile perfecțiunii. Într-o carieră de marmură, pe suprafața netedă a nisipului, se detașau țesăturile costumelor multicolore. Silueta acestui povestitor african de geniu care este Sotiguy Kouyaté făcea din Prospero, așa cum dorea Brook, echivalentul unui înțelept african. Seducătoare, munca maestrului părea să nu mai aibă secrete datorită îndelungatei exploatări a resurselor „teatrului formelor simple„. Teama de o posibilă secătuire încolțise însă chiar în miezul fervorii și, spre surprinderea generală, Brook însuși a simțit-o și, grație acelui instinct vital care îi este propriu, el a știut să evite scleroza care îl amenința. A hotărât atunci să înceapă lucrul la ceea ce el numea „ciclul creierului„. Pornind de la un text celebru al lui Oliver Sachs, *Bărbatul care credea că soția lui e o pălărie*, istorisire a unor boli psihice, a construit o regie încă și mai lipsită de efecte decorative ca de obicei. Cu ajutorul câtorva accesorii și al unor monitoare de televizor Brook și actorii săi povesteau tulburătoare aventuri personale datorate leziunilor de pe creier. Vieți distruse, crize de nedepășit se derulau sub ochii noștri datorită permutării actorilor, ceea ce le permitea să joace, pe rând, când rolul de bolnav, când cel de medic. Această soluție va rămâne unul dintre acele răspunsuri secrete, nediscursive, pe care scena reușea să le propună la întrebările atât de complexe ale neurologiei. În același spirit, Brook va realiza un alt spectacol despre creier, *Sunt un fenomen*, nu numai în jurul unei biografii sufocate de lespedea memoriei absolute, ci și în jurul relației care se încheagă între durerea bolnavului și devotamentul față de medic. Aici, într-unul dintre exercițiile la care este supus celebrul mnemonist, am putut regăsi versurile de început ale *Divinei Comedii* a lui Dante: în întrebarea omului care ia drumul pădurii la mijlocul vieții, unii au putut deslușI ecoul hotărârii lui Brook, cel ce, cu treizeci de ani în urmă, abandona instituția, nu pentru a se retrage, ci pentru a regăsi, chiar în inima orașului, plăcerea unui teatru practicat în singurătate.

Ariane Mnouchkine nu a procedat la fel și, după ce a încheiat ciclul *Atrizilor*, s-a lansat în mai multe tentative de recentrare a teatrului pe ceea ce constituise dintotdeauna principalul ei obiectiv: istoria contemporană. *Orașul sperjur*, pe un text de Hélene Cixous, dovedește acest efort și, în ciuda câtorva soluții manicheiste, are acea inspirație tragică ce lipsește atât de mult teatrului contemporan: sângele orașului a fost otrăvit. Proiectul, în ciuda forței sale, nu a avut ecoul așteptat. Revanșă a lui Mnouchkine ca artist apărător al artei teatrale, Théâtre du Soleil a regăsit atmosfera entuziasmului debordant de odinioară o dată cu capodopera sa de la sfârșitul anilor '90,

Tobe pe dig. Dincolo de orice altceva, suntem confruntați cu o formă uimitoare, o construcție occidentală pornind de la elemente orientale. Nici citat, nici invenție, această formă produce, deopotrivă, sentimentul de vechi și de ciudat, de oarecum cunoscut și de compozit surprinzător. Mnouchkine lucrează aici ca un alt Borges, căci, ca și el, reușește să spună această poveste „chinezească„ grație unei invenții extraordinare, cea a unei arte imaginare. La fel ca într-o nuvelă a autorului argentinian, spectatorul se lasă sedus de plăcerea unei referințe arhaice în întregime imaginată de regizor. Pornind de la modelul marionetelor *bunraku* și adăugând alte elemente asiatice, reprezentația creează un univers care reunește siluete străvechi de prinți și de prințese, tehnici împrumutate de la mai multe surse sau sunete auzite pe vremuri și care continuă să răsune ca niște infinite ecouri. Această referință nu provine de la un anume spectacol, ci se hrănește din ansamblul teatrelor orientale, acumulare mentală plasată pentru totdeauna sub semnul fabuloasei lor reinventări, propusă de Artaud în textul său *Teatrul balinez*. Spectacolul lui Mnouchkine este un echivalent al textului artaudian, căci izvorăște, ca și el, din fascinația pentru acest „teatru fizic„, în care precizia și frumusețea se contopesc.

În sfârșit, o extraordinară *Livadă de vișini* a lui Cehov, realizată de Peter Zadek la Burgtheater din Viena, se distinge între evenimentele legate de recitirea clasicilor. Pe Liubov, stăpâna proprietății, văzută aidoma unei aristocrate evanescente de către Strehler sau unei femei încă în floare de către Brook, Zadek o apropie de Lulu, personajul scandalos al lui Wedekind. Această femeie, care dă ultimele ei bătălii și atrage necontenit bărbații, este o Lulu îmbătrânită. O dată cu pierderea proprietății, Liubov va pierde și această sexualitate care părea să-i servească drept elixir al tinereții. Zadek pune în scenă capodopera lui Cehov ca pe o reflecție deziluzionată asupra unui sfârșit lipsit de glorie, asupra unei dezmembrări a unității care nu mai are nici un sens să existe dar, în același timp, face posibilă o asimilare a întregului teatru cu proprietatea pierdută. Spectacolul se prezintă ca o parabolă a sfârșitului fără nimic sentimental, căci învingătorii și învinșii par copleșiți de aceeași deziluzie. O descompunere fără fast și un orizont fără atracție, iată ce oferă montarea lui Zadek. *Teatrul nostru, Livada de vișini* e titlul cărții pe care acest spectacol mi-a inspirat-o.

Una dintre figurile cele mai originale vine din America: Peter Sellars. El este autorul unui memorabil *Negustător din Veneția*, spectacol unde Shakespeare regăsea destinele lumii de astăzi. Intervine aici acea consangvinitate a duratelor, la care doar Shakespeare reușește să ajungă. Nu este vorba de o confuzie, ci de comunicare. Ca să reluăm admirabila sa expresie, prin citirea clasicilor, Sellars vrea „să scoată pentru noi un pahar cu apă curată„. Aici, evreul devine negrul. Sellars procedează la admirabila sa „reciclare„ pentru a nu recurge la cârjele teatrului, machiaje sau nasuri false, pentru a ne face să trăim în direct experiența alterității. Negrul este evreul sfârșitului de secol. Iudaitatea se convertește în negritudine. Shylock este un colos negru. El are geniul afacerilor și înspăimântă prin masivitatea sa. Un uriaș de care îți este teamă... un taur care câștigă la Bursă și pe care nu-l putem doborî decât dacă ne adunăm mai mulți laolaltă. Cu Shylock se sfârșește o lume. În standardizarea care se instalează, în ciuda comunității tinerilor răzvrătiți, persistă o rămășiță de ură rasială. Nimeni nu va fi protejat până la capăt de alteritatea pe care trupul său o încarnează. În nici un caz Jessica, fiica ce și-a trădat tatăl... La capătul povestirii, oare nu va fi ea distrusă de faptul că a rămas la „mijloc„, căci, aflând de înfrângerea lui Shylock, se îndepărtează încet și de bunii săi prieteni care au abandonat-o? Încotro se îndreaptă? Care-i este locul? Prin lunga traversare a scenei din final, Sellars formulează o dureroasă constatare a eșecului, acela al imposibilei integrări.

Livada de vișini de A.P. Cehov în regia lui Peter Zadek.

Acest spectacol se confruntă cu ceea ce îi repugnă cel mai mult teatrului francez: impuritatea. Un Neguțător impur ca Shakespeare... nu numai corpurile și imaginile televizuale coabitează, ci și vocile actuale, cu accent yankeu, cu cântecele negrilor ce se înalță în noapte, aidoma străvechilor bocete. Sellars se afirmă ca shakespearean și în sensul pe care Brook îl acordă termenului: nu rămâne niciodată pe un singur plan. Astfel, după ce a integrat *flash*-urile din actualitate și a urmărit de aproape panorama chipurilor, video-ul se retrage când deznodământul se apropie. În ultimele douăzeci de minute, lumina este stinsă și monitoarele sunt oarbe, în timp ce personajele se caută, se îmbrățișează și se despart. Atunci, dragostea e victorioasă pe fondul unui ultim gest discret de prietenie. Acesta este paharul cu apă pentru seară... are drept izvor un vechi clasic.

În sfârșit, Robert Wilson, producător neobosit care străbate lumea reciclându-și cu mai mult sau mai puțin succes opera, a propus o schiță genială a lui *Hamlet*. Redus la un monolog interpretat de regizorul însuși, textul devenea povestea unei aventuri personale a prințului. Nu o trăiește, o restituie în chip de rememorare care, dincolo de biografie, trimite la cultura și la raporturile pe care le avem cu o capodoperă. În vârful unei cărți uriașe, dublu vizual al meterezelor de la Elsinore, Hamlet apare îmbrăcat în costum cu vestă. Dar, treptat, opera-castel își pierde paginile și sfârșește prin a lăsa scena goală. Parcursul lui Hamlet, pentru Wilson, cititorul de azi, merge de la această evocare a bibliotecii/natură la suprafața platoului gol, unde viața și moartea se întâlnesc. „În teatru, poezia este concretă„, spunea Artaud.

În perspectiva unui spectator din Apus, deceniul rămâne sub semnul descoperirii a doi artiști confirmați care, fiecare în felul său, se prezintă ca partizani ai teatrului de artă, un teatru care se străduiește să apere o calitate proprie, făcută din nuanțe și demersuri subtile, un teatru unde actorul îmbină măiestria și prezența. Piotr Fomenko, regizor și pedagog rus, și Krystian Lupa, regizor polonez, oricât ar fi de diferiți la nivelul repertoriului, se aseamănă prin atenția pe care o acordă exactității actului scenic,

niciodată amenințată de un abuz de teatralitate sau, dimpotrivă, de o neîncredere excesivă. Teatrul de artă se plasează la „jumătatea pantei„ între adevăr și fals. E un teatru care salvează arta fără a sacrifica acea unică senzație de real pe care doar el reușește să o producă, în cazuri extrem de rare. Cu *Lupii și oile* a lui Ostrovski, o piesă profund realistă, apăsătoare și ancorată în context rusesc, Fomenko reușește să depene un adevărat tratat al pasiunilor. Lupa fascinează prin atracția pentru marile fresce romanești: *Somnambulii* sau *Frații Karamazov*. De altfel, recurgerea la romane și la Dostoievski, mai ales, va fi frecventă de-a lungul întregului deceniu. Luca Ronconi se va afilia acestei tendințe care confirmă voința regăsită a teatrului de a antrena publicul în călătorii extraordinare, în aventuri neobișnuite. Reprezentațiile de lungă durată se înmulțesc și succesul lor confirmă dorința unui anumit public de a scăpa de viteza clipului publicitar și de febrilitatea *zapping*-ului. Teatrul îi apare ca o ocazie rară, de neîntâlnit altundeva, de a trăi o experiență epică neobișnuită. Lungimea spectacolului capătă de asemenea sensul unei forme de rezistență. Spațiului care se abate de la canoane din anii '70 îi corespunde acum durata nesupusă normelor.

În Franța, regizorul ajuns la deplina măiestrie va rămâne Claude Régy. În colaborare cu Daniel Jeanneteau, el își concentrează munca pe relația subterană dintre o scenă enigmatică, la limita vizibilului și supusă dilatării timpului, și prezența publicului, intim și îndepărtat. Spectacolul său exemplar, în ciuda interesului pentru scrierile contemporane, va fi *Moartea lui Tintagiles* a lui Maeterlink, scriitor de care Régy rămâne cel mai apropiat. Viziune spectrală, imagine translucidă, la limita vizibilului, în cadrul căreia actorii se deplasează fantomatic, acest spectacol cristalizează arta lui Régy și Jeanneteau împreună.

Aproape în contrapunct se află ultimul mare spectacol al lui Klaus Mikael Grüber, *Amphitryon*-ul lui Kleist. Aici, cu aceeași grijă pentru o teatralitate parcimonioasă, scopul e, ca să-l citățm pe Grüber, de „a fi profund și lejer„. Povestea confuziei între planul terestru și planul divin care se încheie cu o falsă reconciliere, eșecul unei femei, se desfășura pe un disc ce amintea de cadranul solar. Acesta se rotea cu lentoarea astrelor, abia perceptibil, dar la capătul drumului era limpede că se deplasase, timpul trecuse atât pentru actori, cât și pentru spectatori. Împărtășiserăm experiența, îmbătrâniserăm împreună.

TEATRUL, DINCOLO DE LIMITE

O tendință străbate deceniul pentru a dobândi în cele din urmă statutul de aspect principal: ieșirea artelor din cadrul tradițional și diseminarea teatrului. Teatrul poate fi descoperit în câmpul unor practici învecinate, după cum, la rândul lui, integrează câștiguri străine: amestecul devine practică curentă, iar metisajul, program estetic. Unii consideră că teatrul și-a regăsit astfel o prezență în modernitatea pe care o pierduse în deceniul precedent. Vechea dihotomie a textului prealabil, pe care scena o actualizează, dispare în beneficiul priorității amestecului realizat în însuși exercițiul de fabricație. El apare în toată complexitatea sa, însoțit cel mai adesea de o inevitabilă opacitate. Enigma se erijează în act, ca în spectacolele lui François Tanguy, unde coabitează fragmente răzlețe de texte teoretice sau romanești, figurări plastice, schițe coregrafice. Suntem confruntați cu această experiență a multiplului, specifică societății contemporane și, în fața acestei explozii, fiecare trebuie să-și inventeze drumul, să-și găsească propria abordare. În fața labirintului, trebuie să aleagă. Spectacolul oferă un material; invenția e lăsată în seama spectatorului.

Grupul care s-a impus în ultima vreme vine din Italia: Societas Raffaello Sanzio. Aici, sub conducerea lui Romeo Castelucci, artele plastice întâlnesc corpurile, tratate adesea ca mase vizuale, atroce în monstruozitatea lor, în timp ce

cuvintele sunt rare, poate pentru a se face mai bine înțelese. Ceea ce contează pentru tentativele de tipul celor întreprinse de Tanguy ori Castelucci este globalitatea privirii, invitația de a cuprinde un ansamblu care își refuză orice alegere tocmai pentru a întreține o stare de perplexitate unde trezirea sau refuzul, la fel de vii, se pot impune.

Acestei direcții i se alătură, dar în alt spirit, în spectacolele sale cele mai originale, Cristopher Marthaller. Mai ales cu *Murx*, veritabilă operă autonomă, el reușește să evoce viața în fosta RDG grație unor frânturi de cântece, de lozinci oficiale, postúri fizice explicite. Marthaller va arunca o aceeași privire asupra RFG din vremea lui Adenauer sau, mai aproape de noi, asupra universului „lupilor tineri„ din economia mondială. Servindu-se de mijloacele unei teatralități heteroclite, Marthaller permite scenei să restituie istoria secolului, cu stereotipiile sale și cu extraordinara sa capacitate de uniformizare. El nu vorbește de indivizi, ci de serii. Există aici un discurs crud despre starea omului văduvit de propria-i unicitate.

Asediat la el acasă, teatrul se salvează aplicând strategia neprevăzută a diseminării, pătrunde în dans sau în circ, în cinematograf sau în instalațiile plasticienilor. Supraviețuirea teatrului trece prin această gherilă estetică: infiltrarea în domenii odinioară străine, și, în același timp, clătinarea autonomiei celorlalte arte. Din această ambiguitate se hrănește plasa țesută de teatru, în afara teritoriului său, astăzi depășit. Multiplicarea exemplelor nu ar face decât să se întărească aserțiunea. Teatrul, mulți o afirmă, nu este niciodată mai viu ca atunci când nu poate fi reperat ca atare. El participă la modernitate în măsura în care intervine ca un virus ce poate contamina artele vecine. În ultimii zece ani, teatrul-dans s-a impus până-ntr-atât încât a devenit aproape un clișeu, teatralitatea circului a dat naștere unor momente inspirate, teatrul ecvestru e aproape un gen constituit..., ca să nu mai vorbim de prezența regulată a teatrului în domeniul liric. Deși inițiată cu ani în urmă, această intervenție produce încă evenimente uluitoare, căci, mai ales aici, operează încă alianța dintre o lectură și strălucirea unei viziuni. Cum să nu amintim de extraordinara *Madame Butterfly* în regia lui Robert Wilson care a avut, cel dintâi, intuiția de a înscrie tragedia lui Cio-Cio-San în conflictul dintre cultura Zen, moștenită de eroină, și modul de viață american? Melodrama se convertea în tragedie. Și cum să nu menționăm revelația *Flautului fermecat* al lui Stéphane Braunschweig, unde obișnuita experiență inițiatică a lui Tamino și a Paminei devenea o călătorie onirică, o aventură subiectivă în care ființa solitară se trezește, după traversarea visului, în tovărășia dublului său iubit? Și, în sfârșit, cum am putea să nu pomenim de spectacolul de la Bayreuth, unde acest sceptic în privința sentimentelor care a fost Heiner Müller a știut mai bine ca oricine să le exalte în *Tristan și Isolda* lui Wagner, adversarul maestrului său, Bertolt Brecht ?

*

Această încercare de bilanț are avantajul de a conjuga prezentul cu trecutul apropiat pentru a deschide arhivele unui timp trăit. Ele înregistrează mutațiile și beneficiază de o distanță limitată, care corectează surpriza imediatului, fără a cădea în anonimatul eternității. Zece ani, pentru artele prezentului, înseamnă enorm. A scrie despre acest lucru implică un contact între timpul trăit și timpul regăsit. Suntem arheologii trecutului nostru și, în același timp, furnizăm materiale pentru experții de mâine ce vor scrie istoria unui prezent ale cărui victorii, dar și răni, trebuie neapărat cunoscute. Peste pecetea pusă de martorii unui deceniu, câteva picături de sânge vor tulbura mereu puritatea liniștitoarelor arhive.

Traducerea din franceză: *Delia VOICU*

Alina NELEGA

Cum din trei aberații se poate face un concep

Domnilor!

Permiteți-mi să încep sumara prezentare a dramaturgiei noi român prin trei aberații care nu au alt scop decât acela de a crea aici o atmos favorabil-absurdă, ea nefiind, în esența ei, totuși, absurdă.

1. Imaginați-vă, domnilor, că, timp de șapte ani, România ar fi bân de o boală necunoscută care lovește numai dramaturgii. Imaginați-vă c dramaturgii ar paraliza timp de 7 ani și că, în România, nu s-ar mai scri un rând de literatură dramatică. Absolut nici un cuvințel. Nimic. Ar seca Ba mai mult, dramaturgia ca literatură ar dispărea cu totul, până ș paginile cărților publicate în ultimii zece-doisprezece ani.

După ce v-ați pătruns de imaginea pe care încerc să v-o induc, vă mai faceți un efort și imaginați-vă că, timp de alți șapte ani, România lovită de o altă molimă, care îi transformă pe toți cei pe care-i atinge dramaturgi. Se produce enorm de data asta, tone de literatură drama mesele scriitorilor se prăbușesc sub greutatea manuscriselor, calculatoar explodează de cuvinte, toată lumea vorbește în replici, precum monsieur Jourdain în proză. Gloria textului dramatic atinge apogeul.

Vă mulțumesc pentru acest exercițiu de imaginație. Acesta nu este, desigur, un... *workshop*. Vă invit doar să analizați, cu sinceritate, cele două imagini. Și să fiți de acord că, în oricare ipostază, teatrul românesc, la nivel de fenomen, n-ar fi atins de nici o modificare serioasă în substanța sa.

Orice poate fi text, nu-i așa?

2. În caietul-program al spectacolului *Trăsura la scară*, montat laTeatrului Nottara, în stagiunea 1983–1984, directorul de atunci al teatrului, el însuși dramaturg, Horia Lovinescu, descria astfel prima sa întâlnire cu Mihai Ispirescu: „...l-am văzut pe regizorul Dan Micu, mai mult trăgându-l cu sila înăuntru pe un băiat care, din cauza timidității și a roșeții adolescentine din obraji mi s-a părut mult mai tânăr decât era în realitate. Am înțeles, evident, imediat, că e vorba de un tânăr debutant." (apud Ispirescu, Mihai, *Petrecere într-un pian cu coadă*, Cartea Românească, 2001.) La ora debutului său, Mihai Ispirescu avea 43 de ani, născut fiind în 20 martie 1940.

Asta se întâmpla, desigur, înainte de '90.

Acum doi ani însă, la gala UNITER, am auzit cu propriile mele urechi cum regizorul Alexandru (Ducu) Darie era catalogat drept un „tânăr" de viitor. Regizorul, vă reamintesc, este unul dintre cei mai experimentați directori de scenă din România, cu spectacole montate în Europa și în lume și de o maturitate remarcabilă. Avea atunci 40 de ani.

Dar, ca să marcăm continuitatea în simțire și expresie, trebuie să mai adaug că, de curând, citesc, într-un săptămânal cultural important, un anunț legat de prezența unei prozatoare franceze la București, laureată a Premiului *Femina*, care e etichetată, și ea, de tânără, având...45 de ani.

Vă rog să mă priviți cu atenție. Am 41 de ani. Vorbesc în numele dramaturgiei noi. Adică – tinere. Sunt, eu însămi, o aberație.

3. A treia aberație este teoretică și constă în definirea termenului „dramaturgie nouă". Această a treia aberație presupune și un efort sisific, ea uzând de concepte „flu" nefixate nici în estetic, nici în real. Ca de exemplu „postmodernismul". Pentru a demonta relativizarea maximă, de care am uzat în primele două aberații, nu voi identifica totuși dramaturgia „nouă" așa cum este ea acceptată, în orice cultură teatrală cu pretenții de normalitate, ca fiind formată din piesele de teatru scrise în ultimii cinci ani. Asta pentru că, abuzând de acest criteriu, și piesele d-lui Paul Everac, scrise anul trecut, ar aparține dramaturgiei „noi". Vă invit deci să numim „dramaturgie nouă", oricât de neplăcut ar fi acest lucru, textele scriitorilor care au debutat după 1990.

Cum se identifică, totuși, această dramaturgie „nouă", față de cea pe care ar trebui s-o numim, în spiritul delimitării cu care operăm, „veche"? Poate prin vârsta dramaturgilor? Nu, căci în spiritul aberației numărul 2, Vlad Zografi are 42 de ani și nici Horia Gârbea nu mai e un adolescent. Deși Andreea Vălean are 26, iar Ștefan Caraman 35. Termenul de generație, în măsura în care el este acceptabil cu toate derivele lui teoretice, li se poate aplica din altă perspectivă. Pe care voi încerca s-o conturez ceva mai departe.

A, poate e vorba de succesul de piață, de dramaturgi montați în teatre, de cei care scriu texte în care, așa cum spune Cristina Modreanu cu optimism și aplomb într-un număr recent al *Adevărului literar și artistic*, „reflecția realității este dublată de o dimensiune poetică seducătoare". Să revenim la aberația numărul 1 și să ne liniștim. Firește că nu e vorba de foamea teatrelor de literatură nouă cu „dimensiune poetică seducătoare". Mai degrabă aceste texte, cu mici excepții, sunt montate în zona alternativă, și ea de-abia începând să se contureze, provocând forme de spectacol hibride, neobișnuite. Piese de Radu Macrinici sau Saviana Stănescu reabilitează proasta reputație a cuvântului „experiment" căruia, în loc să fie admis în dominanta sa de „căutare", i se atribuie în continuare conotația, cu totul secundară, de „eșec". Ratarea planează asupra alternativei și un artist care caută dincolo de clișee este, în general, perceput ca un ratat.

Dar am fi nedrepți dacă n-am admite că piesa nouă românească intră și în „teatrul mare" – aleg să numesc așa teatrele de repertoriu, a căror structură, se luptă să supraviețuiască fără să se adapteze – o luptă perversă, căci este contra naturii, o luptă în care se montează spectacole pentru un public care s-a transformat de mult în „publicuri", schimbându-și forma de monolit la care, totuși, aceste teatre continuă să se raporteze. În teatre „mari" sunt montate *Actorul* lui Cristian Juncu sau *Cafeaua domnului ministru* a lui Horia Gârbea, mai recent *Viitorul e maculatură* de Vlad Zografi sau *Duelistul* de Petre Barbu, alături de piese ale unor locotenent-colonei în rezervă sau profesori pensionari, care beneficiază și ei, în mod democratic, de lipsa de legitimitate și expertiză a receptării critice care, foarte adesea, nu face diferența între inovație și *detritus*...

Deruta, lipsa de program a teatrelor e atât de vizibilă, încât devine adesea penibilă. Cum altfel când, în urmă cu nu mult timp, la Teatrul Național din București se montează în aceeași stagiune un text de Vlad Zografi și

altul al unui necunoscut, care n-a ajuns mai cunoscut după asta. Nici mai bun dramaturg. Sau, un alt exemplu: Andreei Vălean, după spectacolul cu *Eu când vreau să fluier, fluier...* nu i-a mai cerut nimeni un al doilea text. **Cel pomenit mai sus e acum la A PATRA montare.** Deși autoarea a mai scris vreo patru piese între timp. Nu s-a montat nici una. În schimb, i-a comandat Teatrul Royal Court din Londra o piesă. Iar în teatrul unde prima piesă a Andreei a avut succes, piesă care a reprezentat România în 1999 la *Bienala de la Bonn*, se montează acum un text de subduzină al unui șef de alimentară!

Revenind la conceptul conturat de aberațiile de la început, care să fie, totuși, asemănarea dintre Dumitru Crudu și Alina Mungiu? Sau dintre Valentin Nicolau și Saviana Stănescu? Ce caută cu toții în alt fel decât „bătrânii"?

Teza pe care am s-o schițez aici fără s-o demonstrez neapărat, e că toți aceștia caută ceea ce dramaturgii, fără deosebire de epocă sau formă de expresie, au căutat mereu în teatru.

Domnilor, ei caută tragedia.

Ei exploatează scindarea în trepte a tragicului, reinventarea categoriilor sale, de la melodramatic la *horror* și descoperă, după ce unii au parcurs sau re-parcurs derizoriul, grotescul și absurdul – descoperă forma violentă a trăirii teatrale, care îi apropie de Marius von Mayenburg sau de Sarah Kane sau de Noelle Renaude sau de Claudine Galea sau de Olga Muhina sau de Evgheny Grishkovetz sau Zoltan Egressy. Adevărații lor congeneri, dincolo de cultură și limbă, adesea chiar dincolo de limbaj. Și o fac – uneori punând la încercare limitele acceptabilului pe scenă, ca Ștefan Caraman, în *Morți și vii*, o piesă care va fi montată curând la Teatrul Odeon de o regizoare cu adevărat tânără, Ana Mărgineanu. Sau, prin situație și dezvoltare caracterologică, atingând comuniunea dintre patetic și comic, în paradoxul la care visa Kierkegaard, așa cum o face Saviana Stănescu. Sau dezintoxicând limbajul până la anularea personajului, ca Horia Gârbea. Sau ca Radu Macrinici, epuizând clișeul. Sau ca Vlad Zografi, tentat de fabula absurdă, dar desfășurându-se aproape epopeic, pe mari dimensiuni, în cele mai reușite texte ale sale. Sau ca Alina Mungiu, rediscutând, adesea prea inteligent, prea provocator, mituri naționale susținute de istorie sau legende creștine, prin conștiința agnostică a Mileniului.

Toți acești autori pot fi numiți postmoderni. Am putea să obosim conceptul într-un câmp teoretic încă nefixat. Am putea invoca nuanțarea, post-postmodernismul, post-post-postmodernismul, am putea relativiza din nou. Am putea nega existența lui în România. Am putea invoca, dimpotrivă, eterna noastră „originalitate" națională.

Dar postmodernismul, cum se știe, se naște în societățile postindustriale. Cum ar putea exista el în cultura românească? Încercând din nou să fixăm ceva, am putea însă renunța la teoretizări și ceda evidenței pentru a constata că, prin mimare sau prin contaminare, prin identificare, bovarică sau nu, el – pur și simplu – există. Și asta, deocamdată, e tot ceea ce ne interesează.

Dar cât sunt de „noi"acești scriitori? Nu se poate spune că subiectele care îi provoacă, de la delincvența juvenilă la consumerismul în exces – sau temele care îi incită, de la sinucidere la duelul cu istoria, ar fi noi. Ceea ce este nou este tocmai partea perisabilă a discursului lor: forma. Reperele, raportările, nuanțele. Se vorbește despre comunism, despre internet, despre

Brad Pitt și iarbă, despre emigrare și homosexualitate. Forma, domnilor, această fata morgana, ea este nouă. Personajele acestor scriitori ascultă *Prodigy* și pentru ei *Trainspotting* e deja o vechitură, cultura tehno îi invadează și folosesc, cu dezinvoltură, cuvinte care le fac pe bunicile lor să roșească în mormânt. Își fac *piercing* în buric și visează la America. Într-o cultură americanizată, așa cum este cea a Europei de Est, într-o cultură care preia, prin forța contextului, clișee deja trăite, modele deja consumate, emoții deja contaminate, cum altfel poate scrie un dramaturg, decât prin perspectiva însăși a acestei societăți, despre imitații lipsite de mutații?! Complexul etern al culturii noastre, al mimetismului adesea calofil, se reântoarce într-o formă nouă. Aceea a **second-hand**-ului.

Acestea îi apropie pe dramaturgii care au debutat după 1990 în România și cam în toată Europa de Est. Ei sunt generația *second-hand,* căreia i se adresează proiectele pentru dramaturgie nouă. De la *Dramafest* până la recentul , *dramAcum*, un program care pare foarte interesant, lansat de patru regizori tineri, sub auspiciile Universității de Artă Teatrală și Cinematografică din București, în luna ianuarie a acestui an. Vreau să pomenesc aici de *dramAcum* pentru că este primul demers de grup, asumat și ferm, al unor **regizori** tineri de **a provoca** dramaturgia generației lor.

Vaietul concertat al dramaturgilor „noi" și „vechi" care se plâng de indiferența teatrelor și a regizorilor se va stinge doar o dată cu înmulțirea programelor care creează contexte stimulatoare pentru textul nou. Atâta doar că, în România, aceste programe se lovesc de proasta administrare a instituțiilor de spectacol și a uniunilor de creație, de lipsa unei politici culturale și de presiunile financiare artificiale, adică impuse nu de o piață reală, ci de una simulată, care invocă indicele tot mai scăzut de interes pentru cultură, asociindu-l declinului economic, cel puțin la nivelul individului, adică al plătitorului de bilet.

Liberalizarea pieței, trecerea oamenilor de teatru (ca și a ziariștilor, medicilor, avocaților etc) la statutul de liber profesioniști, dezlegarea de „salar", subvenționarea proiectelor de căutare, alimentarea experimentului și nu a plictiselii, crearea de resurse de finanțare pentru „independenți", cu o interfață reală și nu butaforică, permițând comunicarea – toate acestea în măsura în care ar fi asumate, „pe bune", la nivelul **dumneavoastră** de conștiință și competență ar putea, cred, elibera teatrul românesc de spaime și ar putea crea opțiuni reale, ar duce, poate, în timp, la o viață teatrală alertă, diversă, în care ar coexista, firesc, teatrul de bulevard cu teatrul de experiment, teatrul alternativ cu teatrul educațional, teatrul de text cu superproducția, vodevilul cu teatrul-dans, teatrul documentar cu teatrul de stradă.

Ar fi atunci loc destul pentru dramaturgia nouă și veche, pentru expresii clasice, convenționale, pentru reluări, rafinări, pentru negare și entuziasm, pentru vioiciunea de avangardă sau eleganța mai așezată a stilului.

Am fi o cultură teatrală tolerantă, dar nu indiferentă, care acomodează noul și prețuiește vechiul, în măsura în care timpul confirmă valoarea. Am fi vii, am fi..., dar iertați-mă, vă promisesem la începutul acestui referat ratat, doar trei aberații, nu și pe a patra.

(Text prezentat la Simpozionul Internațional de dramaturgie Sinaia, 2002).

CLIPURI

Plimbare cu Silvia Ghelan

Grădina Botanică din Cluj e orizontul de fiecare zi al Silviei Ghelan. O priveliște nostalgică, enigmatică, incompletă. Prin „zidul crăpat" al brazilor se întrezăresc doar fragmente de culori și forme care se înșiră suprapuse. Aleea de dincolo de brazi urcă abrupt. O perspectivă forțată, de teatru. Sâmbăta, prin spărturile zidului verde, se văd mirese trecând. Glasurilor de păsări le răspund glasuri de copii. Pe ei i-am văzut la poalele înfloritei grădini. Erau la capătul călătoriei prin atlasul viu al naturii. Gălăgioși, se înghesuiau să cumpere vederi. Să le fie amintire...

În timpul plimbării noastre, s-au ivit câteva personaje. Puține, pentru o după-amiază plăcută de toamnă. Prezența lor a fost, însă, aproape simbolică. Mai întâi, un băiețel blond, de vreo șapte–opt ani... Ne-a depășit alergând și, alergând, a dispărut în soare. Lumina puternică obtura vârful de pantă, dând senzația că răpește tot ce intră în perimetrul desenat de raze. A urmat drumul spre turn. „Acolo urcam și eu...", a spus, ca pentru sine, Silvia Ghelan. În câteva clipe, au apărut sus doi îndrăgostiți. Văzându-i, un zâmbet a suplinit continuarea firească a frazei. A ieșit în cale încă un copil blond, împreună cu – probabil – bunica lui, care a salutat-o cu respect și neascunsă emoție. I-a zis apoi nepotelului: „Doamna este cea mai mare actriță a noastră. Spune sărut mâna!". Și au trecut mai departe. „E cea mai mare actriță! ", se auzea, tot mai slab. „Să îți aduci aminte!"...

Delia VOICU

Claudia LIPAN

Întâlnire cu Mariana Mihuț...

Vârstele actorului nu pot fi numărate. Un actor poate avea atâtea vârste câte încap în desaga pe care o poartă în spate. Se întâmplă uneori să ne trezim dimineața și să ne bucurăm de ceea ce avem de făcut. Actorii se bucură de vârsta pe care o au de purtat pentru încă o zi. Și nu o refuză niciodată, altfel ar renunța. Mă simt ca într-o peliculă de film care nu se sfârșește. Sunt într-un salon luminos, înconjurată numai de fotografii. Sunt vârstele de care se bucură întotdeauna Mariana Mihuț.

„O dată cu vârsta, un actor, pe lângă experiență, mai capătă și înțelepciunea vârstei. Așa ar fi de dorit: să fim noi mai înțelepți, mai lucizi, să știm să ne exploatăm într-un fel experiența acumulată. M-am bucurat din plin de propriile vârste. Sunt fericită că în teatru nu am făcut crize de vârstă, așa cum fac de obicei femeile în viața particulară. Da, poate că în viața particulară am avut și eu asemenea crize, dar pe scenă nu m-am simțit niciodată nedreptățită. De la douăzeci și ceva de ani jucam femei de 40 de ani sau fetițe de 9 ani. De pildă, la 50 de ani am jucat în același timp o fetiță de 6 ani în *Victor sau copiii la putere* de Roger, Vitrac și o femeie de 80–90 de ani în *Vizita bătrânei doamne* după Dürrenmatt. Mi-a plăcut teribil de mult să sar de la o vârstă la alta, să mă joc. O dată cu vârsta mi s-a mai întâmplat ca foarte multor femei să îmi schimb nu doar prefixul, ci și dimensiunile. Și atunci am avut norocul să fiu distribuită în roluri care se potriveau și vârstei, și înfățișării mele de acum."

Există în teatru un parfum. Care aprinde altfel lumina într-un ungher, care scârțâie când cobori treptele, care închide în el toată viața teatrului. Când îl întrebi pe om de locul lui, i se luminează fața. Pentru că-l cunoaște ca nimeni altul.

„Când am intrat în Teatrul Bulandra (și doresc mult să-mi închei drumul acolo) l-am găsit pe Lucian Pintilie, care m-a adus pentru spectacolul *Revizorul*. I-am găsit pe Liviu Ciulei, Valeriu Moisescu, pe profesorul meu Octavian Cotescu, pe Clody Bertola, Fory Etterle, Toma Caragiu, Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Petrică Gheorghiu, unul dintre cei mai mari actori ai acestei țări... Vă imaginați cam unde am nimerit eu, în ce loc sfințit."

Se spune că un actor aude cuiul care a căzut pe podea în sală. Și poate să facă astfel încât cuiul să nu se mai audă așa de tare. Spectatorul nu bagă de seamă pentru că între el și actor nu există zgomote ci numai tăceri.

„Momentele unice sunt momente în care lumea nu aplaudă, nu râde, nu se manifestă zgomotos. Atunci când este o pauză înfiorătoare de nu ți se mai aude nici respirația. Mi s-a întâmplat să trăiesc, de pildă, alături de Petrică Gheorghiu asemenea clipe. Și nu o dată, de mai multe ori în spectacolul *Micii burghezi*. În acest moment care dura 20–30 de minute stăteam cu Petrică de vorbă pe o canapea sau tăceam. În jumătatea asta de oră am simțit că sunt născută pentru profesiunea mea. Evident că era meritul partenerului, al regizorului și așa mai departe. Dar, vedeți... pe vremea mea chiar aveai cu cine juca. Acum număr pe degete partenerii pe care îi doresc din suflet. Sigur că există un Horațiu Mălăele, un Cornel Scripcaru, o Andreea Bibiri și alți colegi tineri. Dar sunt mult mai puțini decât atunci."

Un rol mare, mic, cum o fi el, este fragil și prețios ca un bulgăre de zăpadă pentru un actor. Când nu a putut juca, cineva spunea că și-a luat rolul în serios, l-a băgat în buzunar și a fugit cu el acasă.

„Dacă spectacolul este foarte bun, ajung acasă ca o lămâie stoarsă. Dacă nu mi-a ieșit bine, sunt un pachet de nervi și nu pot să adorm. De fapt, îmi iubesc foarte mult profesia. Asta este... Mă tulbură un spectacol foarte bun. Mă tulbură repetițiile cu mari regizori, când îmi ies scene grele. Niște repetiții bune cu un regizor ca Yura, sau Sanda Manu, Pintilie, Cătălina sunt răsplata mea. Și asta mă tulbură cu adevărat. Simt că nu am greșit când mi-am ales profesia. Când un regizor îmi spune că este mulțumit de mine și că eu exprim ideile lui, înfloresc ca o «varză». Dar atunci îmi dau drumul cu adevărat. Dumnezeu mă ajută să gândesc și să creez. Energia mea vine din tot ceea se întâmplă în jurul meu, din bune și din rele, dar mai ales din bune. Cred că mă încarcă foarte tare prietenia, dragostea, afecțiunea și prețuirea celor din jur."

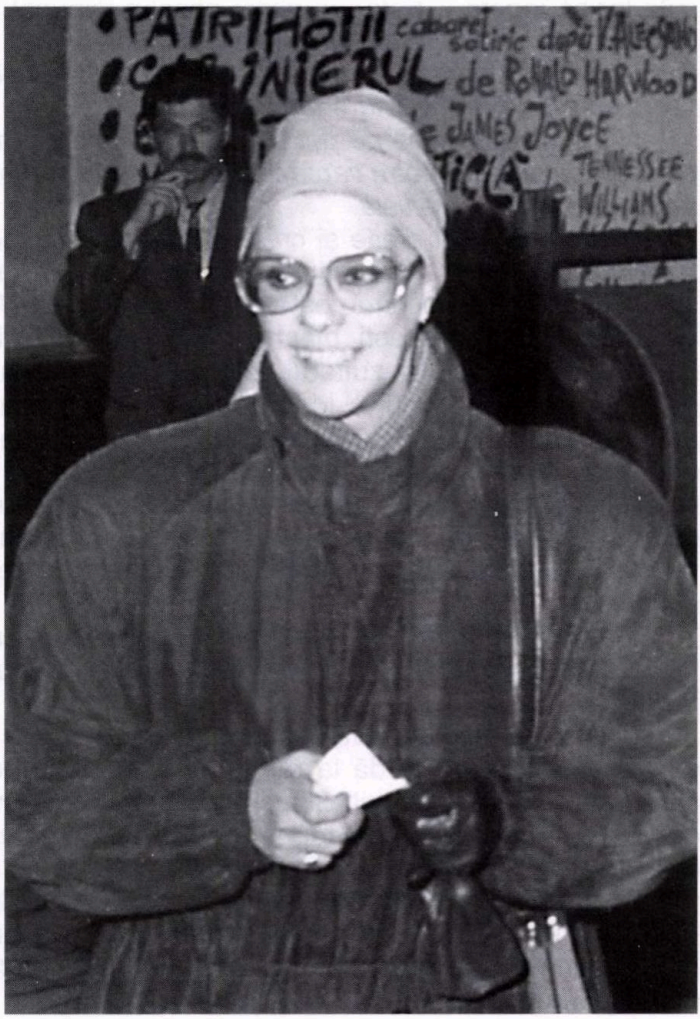
... și Irina Petrescu

Despre șansă omul spune multe lucruri. În general, are sentimentul că i s-a dat. O simte și crede în ea. Când se întâmplă ceva, se gândește un pic și la șansă. Și asta nu poate decât să-l bucure. Întâlnirea mea cu Irina Petrescu a stat tot în lumina unei mici șanse. Or, așa îmi place mie să cred. Călătoria departe de casă pe care urma să o facă în mai puțin de câteva ore ne-a adus pentru o vreme în cabina Teatrului Bulandra. Aceeași unde, într-o seară cu spectacolul ***Thomas Becket****, ca o simplă întâlnire, am zărit-o lângă becurile aprinse de la oglindă pe Irina Petrescu.*

„Șansele mele în teatru au început, au continuat și se îndreaptă către sfârșit sub semnul întâlnirilor. Marea mea șansă au fost marile întâlniri cu regizori și actori importanți cu care am reușit să joc în spectacole ce au însemnat ceva în istoria teatrului sau a filmului românesc. Prima a fost întâlnirea cu maestrul meu de la școală, Ion Șahighian. Un regizor cu o carieră interbelică foarte bogată, dar mai puțin cunoscut azi de tinerele generații. Apoi a urmat întâlnirea cu Liviu Ciulei, cu care am făcut primul film, *Valurile Dunării*, după aceea au fost Lucian Pintilie și *Duminică la ora 6*, film care a luat foarte multe premii, și apoi, pe rând, toți regizorii importanți ai anilor 60'–70': Penciulescu, Valeriu Moisescu, Sanda Manu, în anii '80: Cătălina Pintilie, Alexandru Tocilescu, Mihai Măniuțiu. Sunt niște repere în jurul cărora și între care șansa mea a fost conturată și a prins viață și carne."

Ca orice om, actorul are propriile slăbiciuni. În momente de nesansă poate cădea cu cea mai mare ușurință. Căderea înseamnă o insuficientă concentrare și comunicare înlăuntru, acolo unde-i place personajului să se ascundă.

„Țin minte un singur rol realmente nefericit. O piesă de Goldoni, *Casa cea nouă*. Jucam cu Bănică, cu Lucia Mara, cu Petrică Lupu, adică o distribuție absolut minunată. Aveam rolul principal, *Cecilia*, și a ieșit atât de prost încât nici nu vreau să-mi reamintesc! Șansa mea a fost că s-a jucat puțin, deci nu l-a văzut prea multă lume. Este și asta o șansă, nu-i așa?... De obicei, eu nu iau nimic de la personaj, dimpotrivă, îi dau tot ce am mai bun în clipa aceea, toată experiența personală care i se potrivește lui ca personaj. Și asta mi s-a întâmplat de foarte multe ori."



Am întrebat oriunde. Nimeni nu oferă tipare pentru condiția actorului. Nici nu ar putea. Actorul nu are altă șansă decât să păstreze ceva din zestrea lui personală, care poate conține un dram de încredere, un dram de valoare și coloană vertebrală.

„Este o trăsătură general valabilă pentru noi ca actori. Din păcate, condiția actorului astăzi este teribil de tristă și pe alocuri chiar mizeră. Nesiguranța unui loc de muncă, salariile mici îi îndeamnă pe actori (și eu nu îi acuz), în special de tineri e vorba, să accepte și lucruri mai puțin valoroase ca profesie, dar care aduc un venit mai mare, mai rapid. Pentru supraviețuire este absolut firesc să le facă. Din fericire, eu la vârsta mea nu mai sunt nici solicitată și nici obligată să răspund unor asemenea solicitări."

Drumul. Drumul are nevoie de călăuze. Călăuza știe toate capcanele drumului. Astăzi, un actor tânăr nu mai are timpul fizic necesar pentru a căuta capcane. Dar știe că ele există. Și atunci se descurcă pe cont propriu.

„Numai în măsura în care își iau singuri barca în spinare și o duc până la următorul curs de apă. Acolo îi vor da drumul. Nu sunt așezați direct pe un vapor, cum s-a întâmplat cu noi în tinerețe, nu li se suflă direct în pânze și dacă n-au bărcuța lor să înoate... Este, de pildă, absolut minunat ce au făcut tinerii care s-au prezentat anul acesta la *Gala Tânărului Actor* de la Mangalia. Un efort de concentrare și de expresie pe care tinerii l-au făcut cu ei înșiși. Ei cu ei. Vă mărturisesc, eu n-aș fi fost în stare la vârsta lor..."

În teatru tainele nu pot fi păstrate. Plutește în aer un strat subțire de sinceritate, ca un barometru care măsoară nu grade, ci plusul sau minusul unui spectacol. Alte valori nu există.

„Succesul unei piese și chiar al personajului se simte în momentul spectacolului. Există un transfer de energie, un du-te-vino între actor și public și simți dacă acest schimb este benefic, dacă este făcut cu rost. Simți și inversul atunci când nu ești plăcut, când nu ești primit bine. Atunci faci mai mult decât trebuie și rezultatul este din ce în ce mai rău. În clipa aceea nu mă gândesc decât că rolul a ieșit de pe șină și trebuie să fac tot efortul de a-l aduce înapoi. Comunicarea aceasta înseamnă foarte mult. Nici o zi nu trece degeaba. Nici o noapte nedormită nu rămâne fără răspuns a doua zi. O dată cu firele albe din păr și cutele de pe obraz se adună experiență, profunzime, calm, înțelepciune... dacă nu-i prea mult. Admit că este un drept al vârstei și nu sunt o adeptă a trucării realității. Realitatea este așa cum se vede cu ochiul liber."

După ce spectacolul s-a terminat actorul simte un gol în stomac. A coborât de pe scândură și a plecat acasă. Golul se va umple la loc. Dar asta numai atunci...

„Știți care este senzația cea mai plăcută atunci când reușești să comunici, să transmiți și care îți dă la rândul ei sentimentul de ocrotire? Încrederea pe care ți-o oferă spectatorul. Și mi s-a întâmplat să simt asta în viața civilă: să fiu oprită pe stradă, să mi se spună – bună ziua, să aveți o zi frumoasă... În clipa aia într-adevăr mă simt ocrotită, am senzația că nu mi se poate întâmpla nimic rău. Și mai am senzația de ocrotire din înaltul cerului și mai aproape de mine, deși sunt în cer, ocrotirea părinților mei. Îi simt alături, îi simt când greșesc cum mă admonestează. Sunt senzații, nu sunt întâmplări. Senzații foarte precise și foarte puternice."

INTERVIURI

Claudiu GOGA:

„Aștept, cu speranță și nerăbdare, texte românești de valoare"

Claudiu Goga s-a născut pe 12.05.1974 la Brașov. Este absolvent al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică – București, Regie, promoția 1999, clasa prof. Valeriu Moisescu. Din 1999 este regizor artistic la Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov. Din aprilie 2002, director al acestui teatru. **Spectacole montate** la Teatrul „Sică Alexandrescu" ,Brașov: **1998 – *Conu' Leonida față cu reacțiunea*** de I.L. Caragiale. Premiul UNITER pentru debut în stagiunea 1997–1998 – Gala UNITER 1999, Marele Premiu la Festivalul Tânărului Regizor – Slobozia 1998, Marele Premiu al Academiei de Teatru și Film 1999, Premiul pentru cel mai bun actor – **Mircea Albulescu** (Leonida) la Festivalul de Teatru „Atelier" de la Sfântu Gheorghe 1999. Spectacolul a fost preluat și difuzat de Televiziunea Română. **1999 – *Șantaj*** de Liudmila Razumovskaia. Premiul UNITER pentru cea mai bună actriță a stagiunii 1998–1999 – **Virginia Itta Marcu**, Gala UNITER 2000, nominalizare la Premiul UNITER pentru debut în stagiunea 1998–1999 – **Iulia Popescu**, Gala UNITER 2000. **2000 – *Portret de criminal*** de Slawomir Mroûek. Premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română, Gala UNITER 2000, nominalizare la Premiul UNITER pentru cel mai bun regizor al stagiunii 1999–2000, Gala UNITER 2001. ***Cerere în căsătorie*** de A.P. Cehov. Premiul pentru cel mai bun regizor la Festivalul de Comedie – Galați 2000, Premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română, Gala UNITER 2001, nominalizare la Premiul UNITER pentru cel mai bun regizor al stagiunii 1999-2000, Gala UNITER 2001. **2002 – *Blestemul lui Mercutio*** de Grigori Gorin. Alte montări: **2000 – *Opt femei*** de Robert Thomas la Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești, ***Tărâmul celălalt*** de Dușan Kovacevic – Teatrul „Fani Tardini", Galați. **2001 – *Spionul balcanic*** de D. Kovacevic la Teatrul Mic, București, ***Revizorul*** de Gogol la Teatrul Național Craiova. Premiul pentru regie al Ministerului Culturii și Cultelor – 2001, Premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română pe anul 2001, actorul **Sorin Leoveanu** (protagonist). **2002 – *Romeo și Janette*** de Jean Anouilh la Teatrul „Nottara", București.

Costin MANOLIU: *De ce ați dorit să deveniți directorul Teatrului Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov?*

Claudiu GOGA: Inițial, când fostul director al teatrului, Mircea Cornișteanu, și un grup de actori mi-au propus să candidez pentru a deveni director, am refuzat. A fost un concurs la care n-am participat, care a fost anulat din varii motive. Apoi, la al doilea concurs, care a fost organizat după aproape un an, am acceptat. Iubesc acest teatru, pe actorii de aici, care m-au convins că ar fi cea mai bună variantă, chiar dacă au recurs la un șantaj sentimental. Ar fi fost păcat ca Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, care în ultimii patru-cinci ani a fost unul dintre teatrele importante din România, să ajungă să fie condus de oameni care nu cred că pot face cinste postului de director al unui teatru.

C.M.: *În opinia dvs. Care trebuie să fie calitățile unui director de teatru în România anului 2002?*

C.G.: Cred că un director de teatru trebuie să fie un foarte bun cunoscător al fenomenului teatral, să fie un om de teatru, să provină dintr-una dintre meseriile de teatru. E de preferat să fie regizor, pentru că a fi director de scenă înseamnă calități de lider, de psiholog, o gândire de ansamblu și de lungă durată. Un director trebuie să fie și un mic dictator câteodată, să fie un om puternic. Cred că nu trebuie să aibă orgolii. Adică, un director de teatru care e și regizor trebuie să invite în teatrul lui și pe regizorii mai buni ca el, ceea ce nu se prea întâmplă. Dacă e actor, nu înseamnă că numai el trebuie să joace roluri principale. Cu alte cuvinte, să nu abuzeze de funcția lui și să nu provoace sincope în mersul artistic al teatrului. Apoi, directorul de teatru trebuie să fie un bun organizator, să gândească pe termen lung programul repertorial al teatrului. Dar cel mai important e să iubească actorii. Să-i „crească" pe cei tineri, să-i ocrotească pe cei în etate și să-i pună pe toți în valoare. Fiecare actor trebuie „stors" de tot talentul lui.

C.M.: *Care era situația Teatrului „Sică Alexandrescu" în momentul în care ați preluat conducerea lui?*

C.G.: Teatrul avea o trupă foarte bună, disciplinată care, din păcate, nu mai era condusă de mai bine de un an, fără ca cineva din interiorul teatrului să aibă vreo vină. Era ca o corabie, care a navigat un timp foarte bine și care în acel moment plutea în derivă. Sper c-am reușit să opresc deriva înainte ca această corabie să ia prea multă apă și să se scufunde.

C.M.: *Care dintre spectacolele jucate în stagiunea precedentă rezistă și vor fi jucate și în actuala stagiune?*

C.G.: ***Filumena Marturano*** de Eduardo de Filippo – regia Felix Alexa, ***Tache, Ianke și Cadâr*** de V.I. Popa – regia Puiu Șerban, ***Vacanță în Guadelupa*** de Pierre Sauvil și Eric Assous – regia Mircea Cornișteanu, ***Cerere în căsătorie*** de A.P. Cehov – regia Claudiu Goga, ***Operele complete ale lui Wlm Skspr*** – regia Petre Bokor. De asemenea, ***Conu' Leonida față cu reacțiunea*** de Caragiale, prima mea montare la teatrul brașovean, care ține afișul de câțiva ani buni. Un alt spectacol pus în scenă de mine, ***Șantaj*** de Ludmila Razumovskaia va mai fi jucat până la viitoarea premieră, după care îi vom face o retragere frumoasă.

C.M.: *Care sunt premierele stagiunii 2002–2003 la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov?*

C.G.: Am deschis stagiunea cu ***Moartea unui comis-voiajor*** de Arthur Miller în regia lui Dominic Dembinski la Sala Mare și ***Jasmine și orbul*** de Peter Turini – direcția de scenă Sorin Militaru, la Sala Mică. Apoi a fost premiera cu ***Blestemul lui Mercutio*** de Grigori Gorin, în regia mea. Urmează, la Sala Mare, în ordine: ***O noapte furtunoasă*** de Caragiale – regia Mircea Cornișteanu, ***Amadeus*** de Peter Shäffer – regia Kincses Elemer, ***Dineu cu proștii*** de Francis Weber – regia Puiu

Șerban, ***Căsătoria*** de Gogol – regia Felix Alexa. La Sala Mică: ***Domnișoara Julia*** de A. Strindberg – regia Kincses Elemer și un spectacol de cabaret după un scenariu pe texte de revistă făcut de Felicia Dalu și George Marcu. Surpriza acestei stagiuni va fi o coproducție a teatrului nostru și a Teatrului „Nottara" din București, pe un text minunat, ***Variațiuni enigmatice*** de Eric-Emmanuel Schmitt, în regia mea. Cu această ocazie, doi actori importanți ai României – **Mircea Diaconu** și **Alexandru Repan** – vor juca cu regularitate la Brașov.

C.M.: *Care este criteriul de formare a repertoriului la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov și cel potrivit căruia sunt invitați regizorii care urmează să pună în scenă?*

C.G.: Regizorii sunt invitați după un criteriu foarte simplu. Sunt oameni ale căror spectacole le-am văzut, în care am încredere. Repertoriul e făcut urmărind trei direcții. Am vrut să fie montate piese care prin tematică și subiecte sunt actuale și pot răspunde cerințelor oamenilor obișnuiți, texte în care omul de pe stradă să se poată regăsi, chiar dacă ele au poezie sau filosofie mai multă sau mai puțină, dincolo de un realism brut. Am vrut ca repertoriul să fie preponderent axat pe comedie, pentru că trebuie să ținem cont de gustul publicului. Comedia nu e un gen simplu, facil și de prost-gust, cum cred unii. Apoi, am vrut să montăm atât piese clasice de valoare, cât și texte contemporane. Cred că un teatru trebuie să aducă neapărat pe scenă textele timpului său. Așa s-a întâmplat în epocile înfloritoare din istoria teatrului, pe vremea lui Shakespeare, a lui Molière, a lui Cehov. În plus, am încercat să acoperim cu repertoriul nostru aproape toată plaja festivalurilor de teatru din România. Nu vom produce spectacole cu un decor care să încapă în port-bagajul unei mașini, doar pentru a putea pleca cu el în străinătate. Turismul teatral nu mă interesează. Desigur, dacă vom avea posibilitatea și dacă spectacolele noastre vor fi suficient de bune, poate vom ajunge să jucăm și în alte țări. Acum e momentul ca teatrul din Brașov să se reimpună pe plan internațional. Cu lucruri făcute temeinic vom ajunge oriunde ne dorim.

C.M.: *De ce lipsește dramaturgia contemporană românească din repertoriul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov?*

C.G.: Dramaturgia contemporană românească nu lipsește din vina noastră. Cu riscul de a supăra foarte multă lume, cred că în ultimii 12 ani nu a apărut o piesă care să merite să fie pusă în scenă. Eu aștept, cu speranță și nerăbdare, texte românești de valoare, pe care le voi monta cu bucurie.

C.M.: *Cum se fac angajările noilor actori?*

C.G.: În urma unui concurs, așa cum prevede legea. Criteriile sunt simple și normale. Trebuie să fie talentați și să aibă *emploi*-urile necesare trupei. În urma concursului pe care l-am organizat în iunie 2002, am reușit să aducem în teatru doi actori foarte buni, de vârstă medie, actori cu experiență: doamna **Gabriela Butuc** și domnul **Mihai Bica**. De asemenea, doi tineri înzestrați: **Vlad Jipa** și **Demis Muraru**. La această oră, trupa e aproape completă. Ne-ar mai trebui o actriță, care să aibă în jur de 50 de ani și am putea aborda orice fel de piesă.

C.M.: *Care este cea mai grea problemă în administrarea unui teatru precum cel din Brașov?*

C.G.: Banii sunt puțini, dar nu atât de puțini încât să nu se poată face treabă. Cea mai mare problemă e mentalitatea oamenilor. E greu să schimbi mentalitățile unor oameni și trebuie s-o faci, mai cu diplomație, mai cu biciul. O altă problemă e cea a competențelor. Sunt oameni care nu corespund locului pe care au fost puși și în astfel de cazuri trebuie luate măsuri.

C.M.: *Care trebuie să fie astăzi rolul secretarului literar într-un teatru?*

C.G.: Secretarul literar trebuie să fie un om de cultură, să cunoască cel puțin două limbi străine, să citească foarte multe piese noi de teatru, românești și străine.

Să fie la curent cu tot ce apare nou în domeniul teatrului. Să fie în stare să analizeze un text pentru teatru, să-l poată comenta din punctul de vedere al unui om de teatru. Să propună sau să respingă un text cu argumentele unui om de cultură.

C.M.: *În străinătate și, mai recent, chiar în unele teatre din România, există un om sau un departament care se ocupă de relațiile publice, de promovarea imaginii teatrului, de relațiile cu presa, de publicitate, de diferite forme de câștigare a spectatorilor. Există așa ceva la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov?*

C.G.: Deocamdată nu avem un birou care să se ocupe în exclusivitate de toate aceste lucruri, așa cum ar fi normal. Avem o echipă din care fac parte eu, ca director al teatrului, secretarul literar și mai multe persoane de la compartimentul de organizare a spectacolelor. Am inițiat câteva strategii de captare a unui public mai larg, de colaborare cu mass-media din Brașov. În scurt timp, vom vedea care sunt efectele. Din păcate, schemele teatrelor de stat sunt rigide și greu de schimbat. Există o birocrație care ține de ordonatorul de credite și lucrurile sunt greu de schimbat la acest nivel.

C.M.: *Care sunt planurile regizorului Claudiu Goga în acest moment?*

C.G.: După această recentă premieră pe țară cu ***Blestemul lui Mercutio*** de Grigori Gorin, o tragicomedie specială, cu o distribuție mare, un spectacol care face săli pline la Brașov, sper să duc la capăt un proiect pe care-l am la Teatrul Mic din București, ***Harold și Maude*** de Colin Higgins, cu **Olga Tudorache** în rolul principal. Apoi, voi avea bucuria de a reveni la Naționalul din Craiova, unde voi monta un text important, despre care nu vreau să vorbesc din superstiție.

C.M.: *Ați debutat în teatrul profesionist cu o piesă de Caragiale – **Conu' Leonida față cu reacțiunea**. În „Anul Caragiale" nu ați fi tentat să puneți în scenă o altă piesă a celui mai mare dramaturg român?*

C.G.: Cred că e o prostie să montezi o piesă de Caragiale doar pentru că cineva a numit anul 2002 „Anul Caragiale". Dacă nu ai o motivație interioară, dacă nu propui o lectură nouă, dacă nu ai o distribuție adecvată, n-are nici un rost să pui în scenă o piesă de Caragiale. Am primit mai multe propuneri de a monta piese de Caragiale în acest an. Unele au fost complet neserioase, chiar iresponsabile. Din păcate, există în România directori de teatru care îți telefonează, te întreabă dacă îți place Caragiale și te invită să începi lucrul a doua zi. Pentru un astfel de director nu contează dacă regizorul are sau n-are un gând, o motivație artistică, dacă e pregătit pentru a monta o anumită piesă. Nu contează că n-a văzut nici un spectacol al acelui teatru, că nu cunoaște nici un actor. El știe că e „Anul Caragiale" și vrea să bifeze în program piesele lui Caragiale.

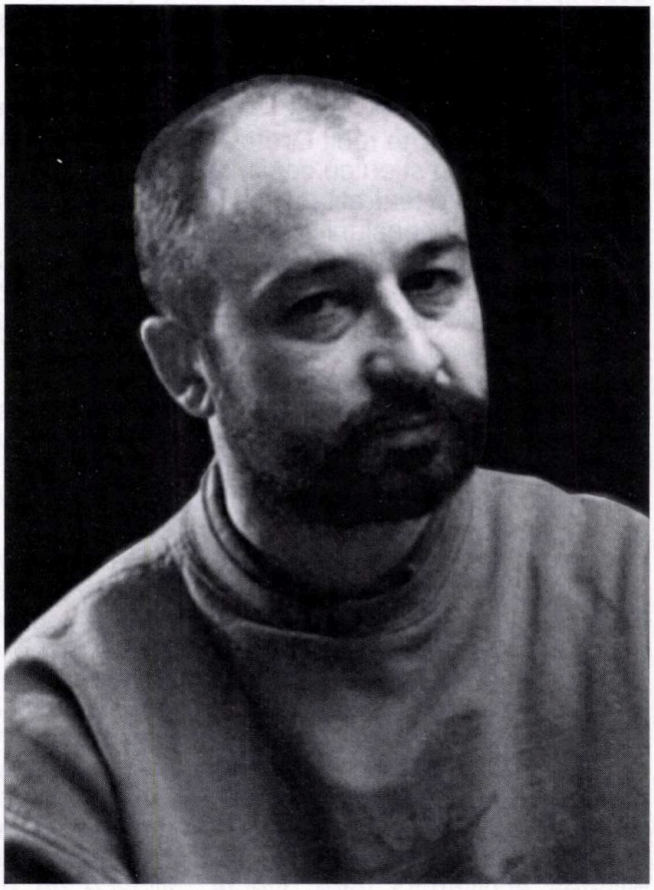
C.M.: *Lumea de azi e mai egoistă, mai cinică, mai ticăloasă decât cea a lui Caragiale. **Dan Puric** îmi spunea că față de politicienii și afaceriștii de azi, personajele lui Caragiale i se par duioase. Dacă privim astfel lucrurile, Caragiale pare a nu mai fi contemporanul nostru.*

C.G.: E adevărat. Nicu Steinhardt a scris un eseu, intitulat *Cartea împărtășirii*, în care analizează *O scrisoare pierdută* și lumea lui Caragiale, pe care o consideră aproape o lume paradisiacă. În toate piesele lui Caragiale, la final are loc împăcarea. *Zoe* îl iartă pe *Cațavencu*, deși ar putea să-l distrugă. Avem de-a face cu o lume în care răutatea nu e violentă, în care ura e un sentiment trecător. N. Steinhardt observă că suprema virtute a românului e aceea de a ierta, de a se împăca cu cel care i-a făcut un rău. Și e minunat că e așa. Cred că un regizor care ar găsi forma unei astfel de viziuni asupra *Scrisorii pierdute* ar putea marca istoria teatrului românesc.

Costin MANOLIU

BOCSÁRDI Laszlo:

"Nu ai voie să faci compromisuri în teatru"



Liana ORNEA: *Cum ați început? De când vă ocupați de teatru?*

BOCSÁRDI Laszlo: Am avut primul contact cu teatrul la Casa Studenților din Timișoara (era pe secții: română, maghiară, germană). În 1979, eram student în anul I la Chimie, eram foarte speriat, emotiv, nu reușeam să scot un cuvânt în fața mai multor oameni și, la un moment dat, m-am întâlnit cu fotograful trupei studențești (îl știam, era din Târgu Mureș, ca și mine); el mi-a propus să vin în trupa de teatru studențesc. Acasă m-am gândit că poate așa scap de timiditate, ca o terapie. În scurt timp, am ajuns actorul numărul unu, jucam rolurile principale, dar încă nu era ceva serios pentru mine. Prin anul al IV-lea, s-a scris într-un ziar local că îi concurez pe actorii profesioniști de la Național din Timișoara. A fost o perioadă, când se apropia repartiția, în care nu suportam spectacolele pe care le vedeam, nu-mi plăcea nimic, nu credeam o iotă nici din cuvinte, nici din mișcare, neconvingătoare, umflate. Mi-am spus că nu ăsta ar trebui să fie teatrul. Eram convins că trebuie să înființez o trupă de teatru. Așa că înainte de a alege un oraș la repartiție, mă interesam de mișcarea teatrală de acolo. Soția mea (ne cunoscusem tot la trupa de teatru studențesc) este din Gheorgheni, avea prioritate de buletin. Existau două trupe de teatru la Casa de Cultură, dar directoarea din acea vreme, o persoană foarte deschisă, ne-a permis să o înființăm și pe a treia. În iunie am luat repartiția, iar în octombrie deja aveam o trupă.

L.O.: *Cine erau actorii?*

B.L.: Actorii erau ingineri, matematicieni, informaticieni, un bijutier, o învățătoare. Doi, trei erau din oraș, ceilalți erau oameni din toată țara: din Cluj, din Timișoara, Târgu Mureș, oameni care au nimerit ca și mine în orașul acela. Așa s-a închegat trupa asta care făcea teatru experimental, teatru de mișcare și pe care am numit-o „Figura". Am căutat ca nume un cuvânt care nu trebuia tradus și care să aibă legătură cu teatrul. Cred că l-am găsit bine.

L.O.: *Cum v-ați format ca regizor?*

B.L.: Pe vremea aceea, în 1985, n-am reușit să fac rost de cartea lui Stanislavski decât pentru o noapte. Pe atunci nu știam cum să fac un spectacol, simțeam în mine energii, imagini, dar nu știam să lucrez cu actorul. Când am deschis cartea lui Stanislavski, am înțeles că acolo era o cheie pentru mine. Împreună cu soția mea și cu încă o actriță, am citit cartea aceea de peste trei sute de pagini cu glas tare, pe rând, și am imprimat-o pe magnetofon: trei benzi pe care apoi le ascultam împreună cu toată trupa. Așa am luat contact cu Stanislavski, era ca aerul pentru mine. Apoi i-am descoperit pe Artaud și Grotowski, pe vremea aceea am citit foarte mult Grotowski, mă fascina Artaud, teatrul cruzimii: instinctiv, așa procedasem și eu cu copiii, făcusem un teatru foarte simplu, foarte direct, dus până la os. Era o teatralitate lipsită de teatralitate, adică nu era jucată teatralitatea, ci erau niște dimensiuni în care noi, actorii, credeam la nebunie, încercam să concurăm viața adevărată. Trăiam cu cruzime. Credeam că intrarea actorului în scenă, transformarea lui, e un lucru tragic. Transformarea unui om într-o altă ființă în fața spectatorilor este un eveniment tragic. Așa credeam atunci. Am văzut pe video spectacolul lui Grotowski cu *Prințul Constant*, este de o cruzime extraordinară. Nu mai e teatralitatea cunoscută de noi, aici e cu totul altceva. Important este faptul că Grotowski lucrează scăpând de nivelurile care se suprapun peste sufletul nostru și ajunge la nivelul de la care nu mai poate descompune mai departe, și acolo lucrează la actor, deci nu construiește ci deconstruiește. Așa ajunge la cruzime. Instinctiv, asta căutam și eu, de aceea eram fascinat, îl găsisem pe cel care teoretizase deja ceea ce eu doar simțeam nevoia să fac. În teatrele maghiare din România, cu excepția Teatrului Maghiar din Cluj, domnea realismul psihologic, un fel de Stanislavski exacerbat, un naturalism sufocant sau stilul „roz", preluat de la spectacolele de operetă. Actorii foloseau automat niște procedee fără a le trăi, fără nici o găselniță, ceea ce mă făcea să nu-i suport și să ies de la spectacol. Cel mai mult mă deranja faptul că singurul mijloc de expresie al actorului era textul vorbit. Așa m-am apucat să fac regie, căutând adevărul în teatru, adevărul prezenței umane într-un spațiu de joc.

Acum gândesc un pic altfel, acum jocul a devenit mai important. Atunci jocul era cu moartea, cruzimea morții. Și acum e foarte important, dar sunt mai degajat și schimbările de stări caut să le fac mult mai rafinat, încerc să joc anumite situații omenești, încerc să caut posibilitatea trecerii de la un limbaj teatral la altul, posibilitatea echilibrului între diferite mijloace de expresie. Acum cred că teatrul înseamnă transformare a energiei. Pe atunci nu mă gândeam la asta, însă și atunci mă fascina energia care se degajă prin schimbarea unei atmosfere, de exemplu la schimbarea unei lumini, asta căutam la actor.

L.O.: *Ce spectacole ați montat la Gheorgheni?*

B.L.: Primul spectacol făcut acolo a fost unul pentru copii, un mozaic de cântece de copii și basme, inclusiv *Greierele și Furnica,* pe care le-am dramatizat. Eu eram personajul negativ care apărea tot timpul și oprea, distrugea jocul. La sfârșit, rămâneam sub o pătură pe scenă. Impactul a fost atât de puternic încât o dată, la un turneu la Oradea, după spectacol, niște copii au venit să dea în mine, loveau și strigau „Du-te dracului". Mă crezuseră! Eram așa de fericit! Spectacolul a fost văzut și de un critic important din Cluj, Lajos Kantor, care a scris că parcă ar fi văzut un spectacol de Harag Gheorghe, ca impact la public. Eu am pornit pe ideea că nu trebuie amețit publicul (copilul), că trebuie luat foarte serios, foarte direct.

Apoi am făcut *Ubu rege*, teatru de mișcare. Era un spațiu închis și gol, cu un număr minim de obiecte, actorii erau îmbrăcați la fel, în aceeași culoare. Era

mișcare 100%, ceva foarte nou la noi pe vremea aceea. Am făcut și turnee: Târgu Mureș, Satu Mare, la Oradea veneau studenții din Timișoara și la sfîrșit ne ajutau să demontăm. Am avut un impact foarte puternic la publicul tânăr.

Atunci am fost convins că trebuie să existe un limbaj care să ne reprezinte pe noi, pe cei care nu credem în teatrul așa-numit de noi „convențional".

L.O.: *Din câte am văzut, fugiți de realism până și în Turgheniev.*

B.L.: Da, da, interpretez situația complet altfel. Caut alte motivații, din care realismul să dispară. Deși în *Kasimir și Karolina* este un realism bizar, împletit cu grotescul.

LO.: *Mi-au lipsit imaginile din celelalte spectacole.*

B.L.: Se spune că fiecare spectacol al meu e altfel. Sunt obsedat de căutări. De la început a fost așa.

L.O.: *Ce altceva ați mai montat la Gheorgheni?*

În 1988 am făcut *Nunta însângerată*, dar complet altceva față de montarea care a fost acum doi ani în Festivalul Național. Înainte de spectacol, făceam cu actorii o încălzire colectivă, de o oră și jumătate, foarte concentrată, atât de concentrată încât ei, când intrau în scenă, erau deja într-o stare foarte, foarte departe de realitate. Se spunea atunci că parcă ar intra niște călugări. Spectacolul începea așa: intrau toți, se așezau pe niște scaune, cu profilul spre spectatori, actorii se uitau unii la alții, ridicau mâna, începeau un ritm din pocnituri de degete, apoi se ridica cel care rostea prima replică, o rostea foarte sec. Era un spectacol foarte puternic. Tompa Gabor zice că ăla a fost cel mai puternic spectacol al meu. Venise acolo, în 1988, pentru că auzise de acest spectacol. După ce l-a văzut, imediat m-a invitat să fac un spectacol la Cluj.

L.O.: *Dincolo de întîlnirea cu Tompa Gabor, școala a fost importantă pentru dumneavoastră? V-a dat ceva?*

B.L.: Întâlnirea cu Tompa, da. Altfel, școala a fost ceva penibil pentru mine. Pentru că eu lucrasem de unul singur, aveam niște imagini, simțeam ceva și acolo eram obligat să fac niște exerciții banale. Pentru mine a fost o cădere.

Cu Tompa s-a întâmplat să ne întâlnim datorită teatrului și asta înainte să-mi fie profesor. Deși eram colegi de liceu la Târgu Mureș, acolo nu am avut decât o relație foarte neutră. Eu am văzut spectacolul lui, *Tango,* la sfârșitul anilor '80, după care el a venit la Gheorgheni, unde lucram eu, și a văzut *Nunta însângerată* (prima montare, în anul 1988), după care m-a invitat să montez un spectacol la Cluj. În '90 am ajuns să fiu studentul lui la regie la Târgu Mureș și de atunci suntem tot timpul în legătură și discutăm. Relația noastră continuă pe tărâmul căutărilor de teatru bun. Pentru mine e foarte important Gabor, pentru că m-a făcut să înțeleg că nu ai voie să faci compromisuri în teatru. După cum zicea el când monta *Hamlet*: „Ideal ar fi să faci un spectacol numai în momentul în care simți că viața depinde de acest lucru. Altfel nu ar trebui să se facă teatru". Acest lucru e greu să se întâmple, pentru că nu totdeauna tu hotărăști ce lucrezi și când lucrezi. Cred că mi-a spus un lucru minunat și am rămas cu această lecție.

În anul în care am început facultatea, în 1990, teatrul nostru a devenit oficial, prin semnătura lui Andrei Pleșu, Teatrul Județean, care ar fi trebuit să funcționeze la Miercurea Ciuc. Numai că datorită patriotismului local al celor de acolo nu ne-am putut muta la Miercurea Ciuc. Așa că Teatrul „Figura" a devenit Teatrul de Stat din Gheorgheni. Am dat examen pentru actori. Pe nouă locuri au venit treizeci și cinci de candidați, examenul a durat trei zile. În comisie eram Tompa, Josef (pompierul din *Cântăreața cheală*) și cu mine. Dar nici acești actori nu erau profesioniști. Când am început facultatea, făceam naveta între Târgu Mureș și Gheorgheni. Aproape toate examenele mi le-am făcut cu ei, făceam antrenamente cu ei. Erau

cincisprezece în trupă. Eu le predam tot ce învățam la Tompa și la ceilalți. Le repetam lor și îi puneam să scrie tot, de la estetică la filosofie, voiam să aibă școală. Așa că cinci ani au trecut și ei prin școală.

L.O.: *Probabil că exista o comunicare foarte bună cu trupa.*

B.L.: Da, la această comunicare am ajuns încă dinainte de '89, când petreceam cel puțin patru nopți pe săptămână împreună, discutând despre viață, despre estetică, despre artă, teatru. Făceam revelioanele împreună, mergeam în munți pentru câte trei zile, dădeam și spectacole acolo, pentru săteni, pe 1 ianuarie. Aveam un prieten care era doctorul satului. El vorbea cu directorul școlii și aranja să locuim în clase. Dormeam în saci și făceam revelionul în sala de mese. Nu dansam, jucam. Jucam trei zile, tot timpul. Ne pregăteam cu o lună înainte. Căutam exerciții.

L.O.: *Pentru că vorbeați mai devreme de antrenamente, de unde luați exercițiile pentru actori?*

B.L.: Citind Grotowski, Stanislavski, găseam și gândeam exerciții de creativitate, știam unde vreau să ajung. Pornind de la ei, sau de la Brook, căutam ce să fac în mod concret, ei îmi dădeau doar niște direcții.

N-am vorbit de Brecht. Am găsit o carte de Brecht cu care m-am luptat mult. Sorbeam aceste cărți fiindcă că eu căutam soluții pentru a face un anumit spectacol. Deci nu le-am citit pentru cultura mea generală de teatru. Cînd le citeam, căutam foarte tensionat mijloacele prin care pot să mă exprim (pentru că nu aveam școală de teatru pe vremea aceea). Sorbeam textele astea. Căutam în fiecare propoziție cum să fac o anumită scenă. Le citeam chinuindu-mă să rezolv o anumită situație. Când am ajuns la facultate, știam deja toate cărțile astea: Stanislavski, Brecht, Brook, Grotowski, Eugenio Barba.

L.O.: *Cum ați ajuns în Sfântu Gheorghe?*

B.L.: După ce am terminat facultatea, am primit propunerea directorului de la Teatrul „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe de a uni cele două trupe și a lucra împreună. Unii m-au urmat, alții nu. Și astăzi funcționează Teatrul „Figura" în Gheorgheni.

L.O.: *Aici ați montat Tamasi Aron. De ce această opțiune?*

B.L.: Seamănă cu Lorca. Și pentru că vreau să mă cunosc pe mine. Este un dramaturg al secuimii, cu probleme foarte mari de dramaturgie, dar are ceva care mă pasionează, are niște povești care mă tulbură și caut cheia pentru ele ca să mă cunosc pe mine.

L.O.: *Aici ați reluat "*Nunta însângerată". *De unde nevoia de dans ?*

B.L.: Textul acela mă fascina și mi-am dat seama că în acel moment văd totul altfel: și viața, și teatrul. Când l-am montat prima dată, avea un tragism extraordinar, era foarte închis și foarte strâns. Acum am pornit cu total altă concepție. Am simțit altceva față de acest text. Simțeam o bucurie, bucuria adevărului, bucuria pactului cu oamenii. Faptul că ei își trăiesc cu atâta intensitate viața. Deși dragostea și moartea apar cu intensitate atât de mare, aceste două zone sunt de fapt aceeași zonă. Mie scena cu înmormântarea îmi spune că dacă oamenii reușesc să-și îngroape morții înseamnă că ei sunt liberi. Pentru mine e un text optimist, acum nu mai e tragic cum am simțit în '87. Este optimist pentru că viața merge mai departe. Faptul că bătrâna îi dă țigara fetei nu e un gest de împăcare. E vorba de setea de nicotină. În momentul acela bătrâna simte că lângă ea e o ființă însetată de nicotină.

L.O.: *O ființă îndurerată.*

B.L: Nu vreau să bag sentimentalisme. Eu nu cred în psihologia în care bătrâna s-a împăcat cu fata. Lorca nu a scris așa. În Lorca, bătrâna îi scoate fetei

ochii. Şi eu cred asta. Însă, dincolo de această poveste, bătrâna îi dă să tragă un fum de ţigară. Poate că nu se vor mai întâlni niciodată în viaţă. Şi nu vor să se mai întâlnească. Însă în acel moment învinge viaţa. Trebuie să tragă un fum de ţigară chiar dacă el a murit.

L.O.: *Şi de ce "Nunta însângerată" printre ţigani?*

B.L.: Pentru că ei sunt chiar libertatea: cum trăiesc ei, cum simt ei, cum nu sunt ei amestecaţi cu societatea, din care cauză societatea îi tolerează greu. Ei sunt liberi, ei trăiesc momentul. Ei nu calculează cu ani înainte, ei nu au strategii, ei trăiesc clipa. Cu ei pot să cred această poveste. Înţelegându-i pe ei, înţeleg povestea. Sau invers.

L.O.: *Am văzut pe o casetă video câteva imagini din "Alcesta". Aţi obţinut şi premii. Ce a însemnat acest spectacol pentru dumneavoastră.?*

B.L.: Eu cred că la 5–6 ani se schimbă ceva în mine, în viziunea celui care face teatru. Eu simt că la mine s-a schimbat acum vreo 2 ani, după ce am montat *Alcesta*. Cînd am montat *Alcesta,* am simţit că s-a schimbat ceva în viziunea mea despre viaţă şi despre teatru. Am ajuns la un fel de înţelepciune, dar nu aceea ezoterică, sacră, ci o înţelepciune populară. Era un moment important pentru mine. În anul acela mi-a murit mama. Chiar în timp ce lucram la acest spectacol despre moarte. Mi-am dat seama că am început să cred într-o altă dimensiune. Prin regie, caut toate mijloacele prin care să-l ajut pe spectator să atingă, să simtă o altă dimensiune în timpul unui spectacol, pentru câteva momente. Pentru asta fac teatru: ca să trec împreună cu spectatorul într-o altă dimensiune. Să reuşim să simţim această altă dimensiune. E ceea ce am simţit când mi s-a născut băiatul. Eu eram într-un Festival de Teatru Alternativ la Szegedin şi am primit o telegramă prin care soţia îmi spunea că „suntem sănătoşi amândoi şi te iubim mult". Am plâns în hohote şi totul mi s-a părut foarte banal faţă de acel lucru. Acelaşi lucru l-am simţit şi când a murit maică-mea. Am stat cu ea în spital şi mă uitam pe ecran. După ce semnalele s-au oprit, eram sigur că nu s-a terminat, că nu se poate termina aşa. În acel moment lucram deja la *Alcesta*. Montând acest text, mi-am propus să fac astfel încât momentul morţii să devină ceva foarte banal, foarte concret. Trebuia găsit altceva decît văzusem eu la spital. Atunci mi-am dat seama că eu caut în teatru această scăpare.

L.O.: *Ce le daţi spectatorilor? Le daţi stări, idei, energie?*

B.L.: Nu, nu idei.

L.O.: *Atunci trăiri.*

B.L.: Trăirea unor momente care nu se pot explica, momente care trebuie construite. Prin toate mijloacele pe care le cunosc, pe care încerc să le sugerez şi pe care încerc să le scot şi din actori, încercăm să creăm câteva momente în care spectatorul simte că e liber, că s-a eliberat de nişte poveri. Găseşte nişte soluţii de ieşire din priza vieţii. E un fel de a explica catarsisul. Ceea ce a făcut Purcărete în spectacolele lui. Parcă simţim că plutim, parcă ne-am dezlipi de pământ. Şi eu caut acest lucru: prin contrapunct, prin muzicalitatea spectacolului. Muzicalitatea nu provine din muzica folosită, ci din impactul dintre diferitele mijloace de expresie (mişcarea actorului, lumină, text etc.), din ruperile de ritm. De fapt, cel mai bine spus ar fi că provine din energie, din conservarea energiei. Teatrul este o metodă de conservare a energiei. De exemplu: un actor într-un moment ajunge să creeze o atmosferă, după care am posibilitatea să pun lumină roşie sau o muzică, pentru că actorul face posibilă această mişcare. Deci energia pe care a creat-o el a dus la un punct în care pot să o transform în altă energie, de exemplu energia sunetului, sau să intre deodată alţi 10 actori şi asta

pentru că actorul care a fost înainte în scenă a făcut posibilă intrarea celor 10. Intrarea oricărui nou personaj trebuie făcută posibilă de cei care sunt înăuntru și de către regizor. Este o schimbare continuă a energiilor. Sau un alt exemplu: o scenă în care trei actori fac ceva, e o relație între ei, se ajunge la un punct culminant, după care ei ies și dintr-o altă zonă apare o bilă mare, verde și curge prin spațiu. Pentru spectator acest lucru pare foarte normal pentru că s-a transformat ceva. De la actor am ajuns la o bilă. Spectacolul este construit în așa fel încât să se poată întâmpla anumite lucruri în scenă. De exemplu, bătaia din *Nunta însângerată* nu se poate întâmpla într-un spectacol care nu e construit în așa fel, fără concentrarea cu care a început: și anume dansul cuțitelor; nu poți să ajungi peste zece minute la scena în care Leonardo o bate pe fată șapte minute cu mantaua. Nu ar fi adevărat.

L.O.: *Credeți că acea altă dimensiune în care e adus spectatorul îi rămîne cînd pleacă din sală?*

B.L.: Eu cred că sunt doar câteva astfel de momente într-un spectacol. Dacă aș urca pe un munte, este momentul când am ajuns pe culme și văd toată zona de deasupra munților. Este doar un moment, pentru că după aceea cobor. Folosesc diverse mijloace să ajung la un astfel de moment. După aceea cobor și vine alt urcuș. Când mă duc acasă și mult timp după aceea îmi aduc aminte de imaginea asta puternică. În această amintire sunt și lupta de a urca, dar și momentul ajungerii în dimensiunea respectivă. Acest tot este amintirea pe care o duc acasă cu mine din spectacolul de teatru.

L.O.: *Ați lucrat la Craiova cu actori români. La cei din Sfântu Gheorghe se vede că au un antrenament de excepție. Constituie o trupă constantă, unitară. Cum ați lucrat la Craiova?*

B.L.: Am lucrat foarte bine cu actorii de la Craiova. Nu o spun din politețe. Ei lucraseră numai cu regizori mari, iar pe mine nu mă cunoșteau. Deci s-ar fi putut întâmpla și altfel. Însă mie mi s-a părut că ne-am întâlnit acolo. Pentru mine a fost o experiență foarte interesantă și plăcută.

L.O.: *Există o diferență între școala de actorie românească și cea maghiară?*

B.L.: Există o diferență mare, dar din orice limbaj teatral pornești, ajungi la același atom, atomul teatrului și dacă actorul simte că și tu cauți atomul teatrului, atunci el se liniștește.

L.O.: *Asta este esențializarea?*

B.L.: Exact, este esențializarea. Ceea ce este în spatele mijloacelor teatrale, acest atom al teatrului, este motivația pentru care faci teatru. Eu cred că asta e important. Această motivație face ca oamenii de teatru să se înțeleagă. Reprezintă o căutare și o evadare într-un alt spațiu. Teatrul este o metodă prin care ne putem găsi unii pe ceilalți, o metodă de a comunica între oameni.

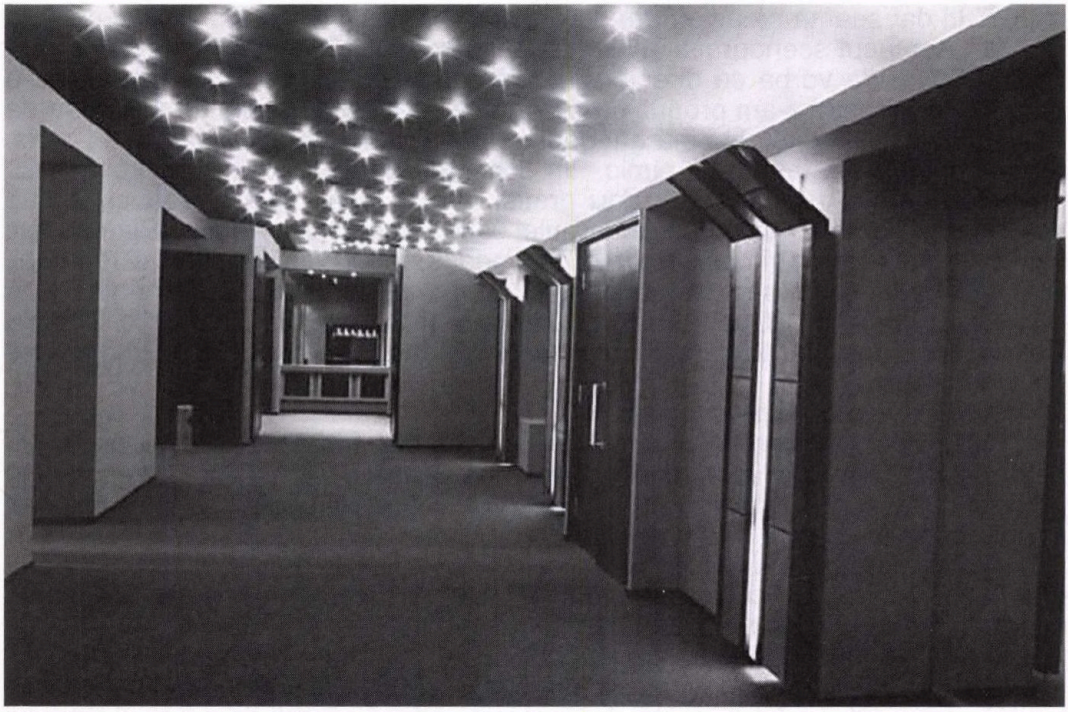
L.O.: *Și de a ne găsi pe noi înșine.*

B.L.: Ca să pot comunica cu cineva, trebuie să mă cunosc pe mine. Dacă este haos în mine, nu am ce să ofer. Trebuie să dau o energie bine direcționată, astfel perceptibilă, care recepționată poate fi transformată și retrimisă înapoi sub forma unui răspuns. Deci se poate comunica numai cu direcții clare. Cei care nu se cunosc pe sine nu le pot comunica nimic celorlalți.

Liana ORNEA

CHIP NOU PENTRU TEATRUL BULANDRA

Trepte de stele



Ada Maria ICHIM: *De unde i se trage arhitectului* ***Octavian Neculai*** *dragostea de teatru?*

Octavian Neculai: Eram un amorezat de Ciulei, de mic, am făcut un *coup de foudre* de când l-am văzut prima oară într-o piesă în care juca. Dupa aceea am aflat că este arhitect și scenograf. Apoi a devenit și regizor. Ce îți povestesc eu era demult. Aveam 14 ani. Mergând să îl văd pe Ciulei, m-am amorezat și de teatru. Soarta a făcut să nu pot să intru in teatru, eu m-am dus spre arhitectură, la un moment dat am vrut să părăsesc arhitectura să mă duc la regie, dar la vremea aceea era destul de complicată mișcarea. Viața m-a luat, valul m-a luat, am rămas în arhitectură, dar în '72 m-am reîntâlnit cu Ciulei, de data asta ca asistent de scenografie. Primul spectacol la care am lucrat a fost ...Escu, în regia lui Dinu Cernescu, și Ciulei făcea scenografia. Și râdeam atunci, căci era un specacol în care erau cinci arhitecți: Liviu Ciulei, Dan Jitianu, Pupu Zbierea, eu și mai era un arhitect, dar nu mai țin minte cine. Cinci eram, cinci arhitecți și fiecare făcea câte ceva pentru acest decor. La un moment dat, am lucrat chiar efectiv pe scenă, era în preajma premierei și nu era gata... Frumos, am inceput frumos. Pe urmă a fost *Scrisoarea pierdută*", și după aceea am lucrat la multe: *Macbeth,* nu aici. Ce a montat el afară. Eu nu aveam voie să ies din țară. Stăteam cuminte, dar lucram cu el și tot ce pleca scenografie afară lucram impreună.

A.M.I.: *Știam că Ciulei a contribuit la transformarea sălii din Icoanei.*

O.N.: El a făcut-o, e opera lui. În paralel cu decorul pentru *Puterea și Adevarul,* s-a lucrat și la proiectul de transformare a sălii.

A.M.I.: *Deci tu sala aceea o ştii şi pe faţă şi pe dos.*

O.N.: O visez. În 2000 am vorbit cu Ciulei, mi-a zis că vrea să pună *Hamlet* cu Iureş. Cu care între timp lucrasem, făcusem Teatrul Act, sala; foaierul l-a făcut Dorin Ştefan. Deja făcusem scenografia la *O noapte furtunoasă* pusă în scenă de Mihai Mănuţiu cu compania Smart când mi-a zis Ciulei: „Nu vrei să lucrezi cu mine?" Îţi dai seama că aşteptam de o viaţă chestia asta. Şi am zis da, cum să nu, da. Am facut scenografia la Hamlet şi atunci s-a născut proiectul de la Sala Izvor. Stând de vorbă cu directorul adjunct al teatrului, cu Emil Banea, într-o pauză la o repetitie, i-am propus să schimbăm pe ici si colo, pentru premiera de la *Hamlet*, aşa modest. Nu mă gândeam să facem nu ştiu ce nebunii. El a zis, ba da, dar nu s-a intâmplat nimic. În schimb, după un an, eu am revenit cu proiectul. Le-am zis uite, vi-l dau gratis, numai faceţi sala, vreau să o văd schimbată. Sigur că i-am spus şi lui Ciulei care a acceptat şi a spus „Bine că eşti tu şi nu e altcineva." Primăria s-a implicat imediat. Directorul de atunci al teatrului, Ştefănuţ Iordănescu, s-a dus cu schiţele la primar, care i-a promis finanţare. A fost primul proiect al Oanei Turbatu, in noua sa funcţie de director la Direcţia Cultură pe Municipiul Bucureşti. Trecuseră 30 de ani în care nu se întâmplase nimic în teatru.

A.M.I.: *Cum ai regândit spaţiul?*

O.N.: Sunt convins că ar fi putut să fie şi mai îndrăzneţ pentru un teatru bucureştean, dar am avut reţineri vizavi de reacţiile oamenilor, care sunt în general conservatori, ideea de a nu mai intra în acelaşi spaţiu, cu lemn mult pe pereţi, închis la culoare şi plin de praf.

A.M.I.: *Ai folosit materiale noi?*

O.N.: Am folosit culoare, combinaţii simple, alamă cu lemn, nu m-am hazardat pentru că nici nu aveau bani foarte mulţi.

A.M.I.: *Ai găsit soluţii de iluminat noi.*

O.N.: În primul rând, lucrul care mă stresa când intram în teatru era lipsa de lumină. Intrai intr-un fel de grotă. Au încercat să facă cârpeli de-a lungul timpului şi asta a fost una dintre problemele care m-au framântat. Întotdeauna când e lipsă de lumină zici că se ascunde ceva. Se ascunde mizeria, de fapt.

A.M.I.: *Ai distrus misterul, atunci?*

O.N.: Da. Am ţinut foarte mult ca starea pe care o ai când intri să nu fie de apăsare, să fii totuşi destins. Lumina iţi dă starea asta de destindere. Într-un spaţiu întunecos eşti mai crispat, căci nu ştii ce te aşteaptă. Apropo de lumină, eu am încercat să fac trepte de stele. Din stradă intri într-un spaţiu care te primeşte într-un anumit fel, un anumit tip de lumină în rotonda de la intrare, după aceea lumina creşte şi în sală ai alt tip de lumină. Pe măsură ce te apropii de spectacol, de scenă, ai stări diferite.

A.M.I.: *Am văzut că ai găsit o nouă soluţie pentru foaier, o zonă de vernisaj, de deschidere oficială.*

O.N.: Primul lucru bun pe care cred că l-am făcut este că am deschis sala spre stradă. Acolo era blocat de garderobă, era o tejghea. Când intrai, pe dreapta aveai garderoba şi un perete. Neplăcut. Am mutat garderoba, am ascuns-o vederii, şi acum cum intri, te indrepţi către spaţiul de care spuneai, deschis spre stradă, cu panourile care se văd şi din foaier, şi din stradă. Un fel de foaier-expoziţie, asta am visat şi mai visez în continuare.

A.M.I.: *Deci spaţiul a căpătat mai multe scopuri.*

O.N.: Sensuri. Am reaşezat posibilitaţile tale de spectator de a te duce către ceva sau altceva. Depinde şi de momentul pe care îl trăieşti la teatru. Pe peretele

albastru, chiar din axul intrării, este un ecran, pe care se vor proiecta imagini din spectacol.

A.M.I.: *Se deschide astfel spațiul sălii și spre stradă, mai mult chiar decât din faptul că sala se deschide către geamul ce dă în stradă. Cum ai gândit sala? Cum ai ales culorile?*

O.N.: Ciulei, plec de la el, mentorul, are teoria cutiei negre, sala e o cutie neagră și în față este scena. Importantă este scena. Eu am plecat puțin altfel. Teatrul, in istoria lui, oferea un spectacol de arhitectură celor care intrau, înaintea începerii spectacolului propriu-zis. Am căutat o culoare care să nu deranjeze, să nu reflecte lumina spectacolului. Deci o culoare închisă, dar în același timp când am imaginea premergătoare spectacolului să fie o culoare care să îți dea o senzație optimistă, pozitivă. Și am ales albastrul. Foarte modern, care a fost criticat, dar care va rămâne foarte modern și în continuare, și care e o culoare care te liniștește. În sală mai vreau să fac un fel de sertar. Foarte mulți regizori prelungesc scena, prosceniumul îl fac mai mare, au nevoie de spațiu mai mare de joc, simt nevoia să dea mai multă adâncime scenei. Chiar eu la *Hamlet* am făcut un sistem de prelungire a scenei, cam rudimentar. M-am gândit la un mecanism, ca un sertar pe care îl tragi așa, pur și simplu.

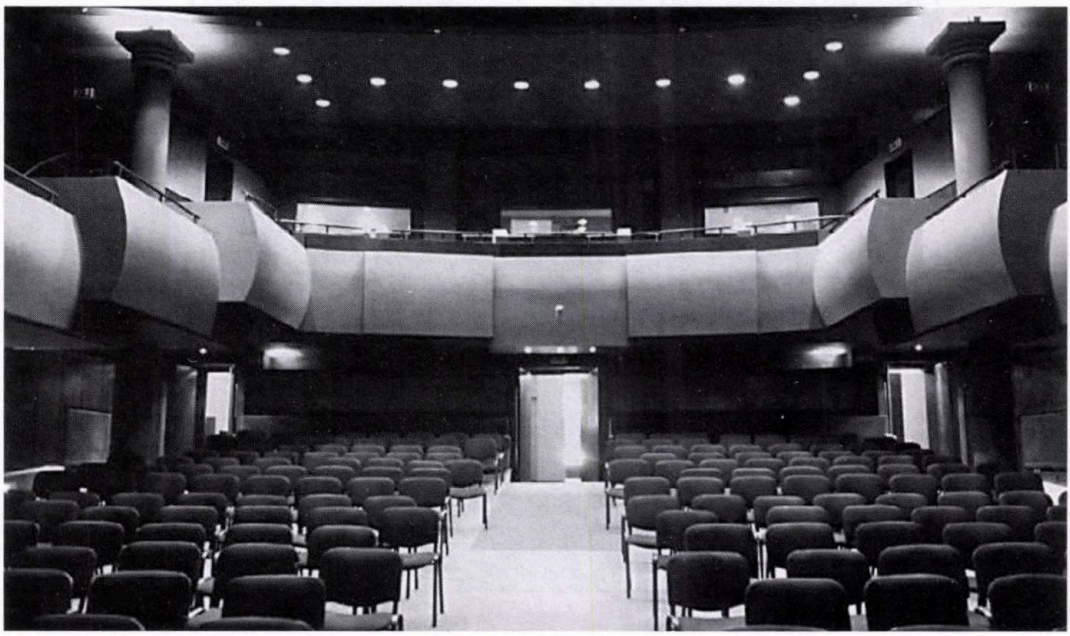
A.M.I.: *M-a surprins cât de larg pare foaierul de la etaj. Ai facut ceva modificări structurale?*

O.N.: Nu, totul este numai din lumină. Asta a fost principala căutare – lumina. E o casă veche, nu puteam muta pereții și mi-am zis că numai lumina poate schimba . M-am jucat cu lumina, diferite surse, mai mici, mai mari, combinate. Există nu numai surse diferite, dar și faze de aprindere a luminii, care depind de momentul pe care vreau să-l trăiesc in seara respectivă.

A.M.I.: *Înțeleg că mai ai de lucru la partea de cabine.*

O.N.: Lucrăm la cabine, lucrăm la birouri. Vrem să facem un secretariat literar inspirat din anii '30, ca o redacție de ziar interbelic american.

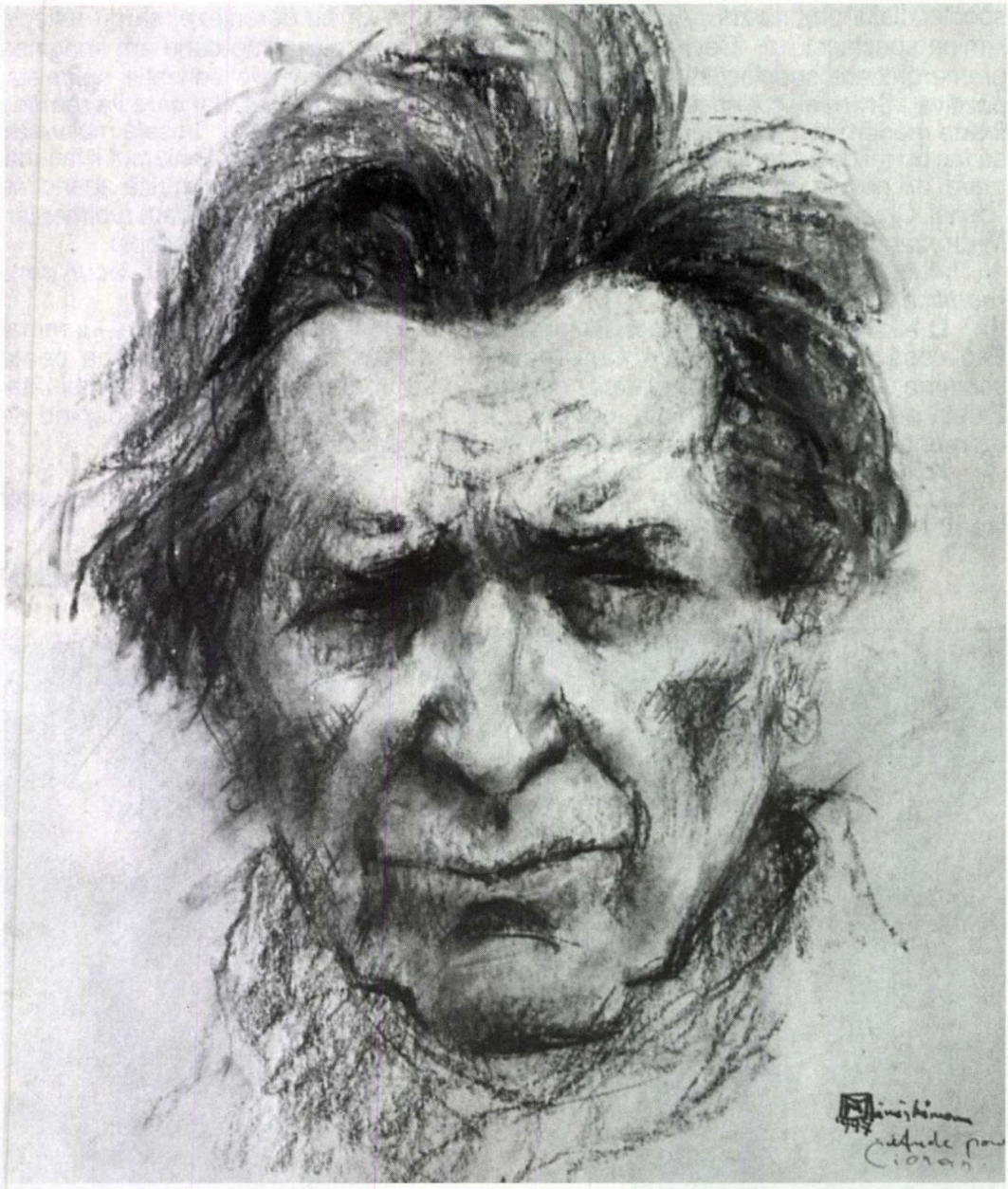
Ada Maria ICHIM



SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Celălat, adică același, Cioran



Desen de Manuel MĂNĂSTIREANU

Foto: Eugen Harasim

Oricâte cărți de Cioran ai citi, oricâte cărți despre Cioran ai citi, oricât timp din timpul tău ai dedica gândului despre el, ceva tot îți va scăpa. Ceva care, poate, e chiar Cioran, cel adevărat. Poate fi descris – și a și fost descris – Cioran cel din cărțile de tinerețe. Ale sale, firește. Poate fi prins în formule inteligente – și s-a și întâmplat nu o dată – Cioran cel din cărțile ulterioare. Adică: Cioran în română și Cioran în franceză. Inaltul pesimism care-i scrie atâtea pagini, și în română și în franceză, scapă însă unei definiții precise și, mai ales, neîndoielnice. Căci cum să-l definești neîndoielnic pe un „îndoielnic", așa cum se definește el însuși într-o frază din „Caiete"?

Și tocmai asta încearcă, într-o linie din „Caietele" lui Cioran, aleasă de George Banu, Radu Penciulescu, secundat de Ovidiu Iuliu Moldovan secundat, la rândul lui, de Oana Vânătoru, Liviu Lucaci, Marius Florea Vizante, și de pianista Mihaela Vâlcea, în decorul Florilenei Popescu-Fărcășanu.

George Banu a ales o linie, să zicem așa, mai accentuat autoreferențială, din multele pe care le trasează, vizibil sau nu, aceste texte, necenzurate de vreo proprie dorință de publicare a Marelui Îndoielnic. În primul rând, pentru că un spectacol nu poate dura prea mult, iar unul ca acesta, cu dramatismul ascuns în notații fugare, fără alte ciocniri decât ale spiritului cu sine însuși, chiar mai puțin. Apoi, deoarece autorul „scenariului spiritual" care e *Celălalt Cioran* știe prea bine că, oricum, toată pânza fină de păianjen pe care și-o țese Cioran în cele peste 1000 de pagini ale „Caietelor" sale, scrise între 1957 și 1972, pentru a se elibera, dar de fapt spre a-și capta propria umbră în ea, nu ar putea fi redată într-un singur spectacol. Dar acesta, știe și George Banu și Radu Penciulescu, poate deschide o ușă înspre complicata rețea de gânduri, melancolii, amintiri sau justificări, din care se compun fulgurațiile cioraniene din cele 34 de caiete identice, pe care companioana sa de viață, Simone Boué, le-a crezut ani în șir unul singur, simbolizând (caietele) în afară ceea ce, de fapt, și era înăuntru: un singur Cioran, că-și amintește de bețivii Rășinariului, că se gândește cu evlavie (da!) la Bach, că e sătul de cuvinte, de scris, de vorbit...

George Banu a știut să pună în valoare și regretele lui Cioran pentru tinerețea sa absurdă, legionară, insistând în nucleul – dacă pot spune așa, – al spectacolului său, în fine, al scenariului ce avea să devină spectacol, asupra unor asemenea notații, a căror lipsă atâția au incriminat-o: „Mă gândesc la anii 1933–34–35, la nebunia care mă cuprinsese, la ambițiile nemăsurate, la delirul <<politic>>, la scopurile mele practic demente – câtă vitalitate în dezechilibru. Eram un nebun neistovit. Acum sunt un nebun, dar istovit. În realitate, nici nu mai sunt nebun, nu-mi rămân decât resturile vechii mele nebunii" sau „Eugen cu care am vorbit îndelung la telefon despre Garda de Fier și căruia îi spuneam că resimt un fel de rușine intelectuală pentru faptul că m-am lăsat sedus de ea îmi răspunde pe bună dreptate că dacă m-am lăsat <<păcălit>> e tocmai pentru că <<mișcarea era complet nebună>>.

A nu se crede că acesta e rostul spectacolului. Am citi aceste fraze, tocmai spre a arăta celor care nu cred că ele există că... ele există. Cu tot ceea ce implică, în amonte...

Ovidiu Iuliu Moldovan era, atunci când am văzut eu spectacolul Națională bucureștean, un alt Cioran decât m-aș fi așteptat. Normal: nu e *Celălalt Cioran*? Vocile singurătății Marelui Îndoielnic, cei trei tineri actori și nu mai puțin tânăra pianistă, fac și ei/ele parte dintr-o idee marcată Banu–Penciulescu.

Marii autori ai spectacolului, Cioran–Banu–Penciulescu sunt, în fond, oameni care împărtășesc, în câte un fel, același destin, exilul. În viață și-n scris sau în arta teatrului. De aici și din exilul interior al actorilor, un alt/același Cioran.

Constantin Paraschivescu

Parodie inegală

D-ale carnavalului e un spectacol de teatralitate extraordinară. Inegal. Începe și continuă într-o sarabandă de măști, un fel de laitmotiv al dezlănțuirii carnavalești, figurând un „dans al cucilor" dintr-o datină populară de lăsata secului; reproduce frizeria lui Nae Girimea și odaia din spate într-un ton mohorât de mahala, într-o latură a spațiului din sala fără scenă „Camil Petrescu" pe care o cuprind mai bine cu privirea cei dinspre partea aceea; aduce în joc personaje conturate mai mult din motivațiile interpreților decât de o viziune distinctă. Astfel, se detașează evoluția tinerilor Vlad Ivanov (un Crăcănel civilizat, cu naturelul mult simțitor, care plânge de traduceri cu o sfâșiere ce smulge lacrimi de râs) și Marius Rizea *(Catindat* exploziv, cu măsele irascibile, dar apetit savuros de conversație, magnetizare și tachinare amoroasă), se disting cu nerv damele pătimașe Cecilia Bârbora *(Didina)* și Corina Dănilă *(Mița)* pe care le-am văzut la premieră. Marius Florea Vizante e un *Iordache* ce-și ține apreciabil firea în această mascaradă de suspiciuni ale palpitului sentimental, Silviu Biriș e un chelner pitic, cu mască, pe care nu-l identificăm decât amuzați la aplauze. Dar, cu părere de rău, Alexandru Georgescu nu înfioară pe nimeni cu turbarea înfoiată de gelozie a lui Pampon, creat mai mult prin accentuarea tonurilor groase vocale, iar Marcelo Cobzariu , fercheș cum se cuvine ca bărbier, nu e cum se cuvine craiul care să merite atâta tevatură din partea amantelor și amanților traduși. Sunt, firește, scene savuroase de comedie, mai ales în actul doi, al carnavalului *(Crăcănel–Pampon,* escapadele *Catindatului),* atmosfera se încinge uneori pe un joc conturat, alert, dar impresia generală e de recitaluri sporadice într-o parodie ce alternează grotescul cu stridențele.

Teatrul Național București – D-ale carnavalului **de I.L.Caragiale. Regia: Gelu Colceag. Decor: Iuri Isar. Costume: Janine. Dans: Roxana Colceag. Cu: Marcelo Cobzariu, Gavril Pătru, Alexandru Georgescu, Vlad Ivanov, Marius Rizea, Marius Florea Vizante, Cristian Crețu, Cecilia Bârbora, Tania Popa, Natalia Călin, Corina Dănilă, Silviu Biriș, Anemona Niculescu. Data premierei: 18 octombrie 2002.**

Proiecție în suflete

Ei, ce naiba, ar trebui să fim de piatră să nu ne înduioșăm la cântecul intonat cu atâta sfială și nostalgie pentru viața asta bizară și frumoasă care ne-a fost dăruită într-o clipă unică, a celor „duși" pe tărâmul celălalt! Pietrele sunt și obiectele interesului cercetătorului arheolog Mihajlo din piesa lui Dușan Kovacevic, nu ale sufletelor noastre din partea lui, dar al autorului, da. Dacă nu neapărat pe o împietrire a simțirii față de un eveniment sau altul, un om sau altul, de bună seamă a bizareriei sentimentelor, gândurilor, reacțiilor noastre pripite sau superficiale, interesate sau egoiste, de fiecare zi. Ce-mi place la acest dramaturg și cu deosebire la această piesă, care ne ia pe tărâmul de unde n-a mai venit nimeni, e căldura și dragoste cu care vorbește despre această clipă unică de pe-aici, fără a îndârji tonurile nici pe partea dramatică, nici pe cea satirică a problemelor, care l-ar fi putut ispiti, ci menținându-se doar la o dojană prietenească rostită cu har și în glumă. Și dând personajelor sale prilej să se pronunțe, să se înfrunte mai înțepat sau nu, să se întoarcă nițel spre sine cu o privire mai reflexivă, evaluându-se.

Horea Popescu a montat piesa cu câteva stagiuni în urmă la teatrul din Brașov, într-o reprezentație de un farmec autentic al hazului generos și al poeziei discrete ce o degajă. Reluarea ei pe prima scenă a țării e un prilej fericit de a o face mai cunoscută publicului și de a pune în valoare forțe interpretative de recunoscut renume în teatrul nostru, de aici și de prin alte părți. Îl invită în reprezentație pe actorul Mircea Andreescu de la Brașov, care realizează, cu o excepțională forță sugestivă și nerv, portretul unui personaj ascuțit la minte, complex, *Janko,* îl aduce pe Virgil Ogășanu pentru interpretarea discretă, cu zâmbet fin și reflecții adânci, a profesorului *Mihajlo.* Apar și Radu Panamarenco, hâtru în rolul unui brutar naționalizat de comuniști, căruia nici pe celălalt tărâm soția nu-l scutește de visuri, *Marko,* Eusebiu Ștefănescu într-un profil de doctor distins, elegant, cu aplicații muzicale, *Katic.* Fructifică însușirile profesioniștilor primei scene într-o paletă diversă, sincronizată, de la distincția discretă a Ralucăi Zamfirescu *(Mătușa Anghelina)* la ifosele expeditive ale lui Mircea Rusu *(Ivan),* de la cochetăria frivolă a Rodicăi Popescu-Bitănescu *(Lepa)* la bonomia ultragiată de destin a lui Valentin Uritescu *(Bărbierul).* Are în George Ivașcu un discipol până la sacrificiul de sine *(Peter),* în Eugen Cristea un luptător pentru o cauză perimată de istorie *(Keser),* în Vivian Alivizache o amintire duioasă a soției profesorului *(Milica),* în tânărul Marius Gâlea un lăutar inimos și păgubos *(Rozmarin).* N-am motive să suspectez echilibrul portretistic al personajelor definite aici din linii aparent simple, dar cu reliefuri de adâncime și lirism.

Plastica și muzica îi aparțin, deopotrivă, regizorului și ele întregesc o ambianță de proiecție senină și îngândurată nițel în suflete.

Teatrul Național București – Tărâmul celălalt **de Dușan Kovacevic. Traducerea: Mariana Ștefănescu. Regia, decorul ilustrația muzicală: Horea Popescu. Costumele: Florilena Popescu Fărcășanu. Cu:Raluca Zamfirescu, Mircea Rusu, Rodica Popescu-Bitănescu, Gabriela Bobeș, Valentin Uritescu, Vivian Alivizache, Mircea Andreescu, Radu Panamarenco, Eusebiu Ștefănescu, Eugen Cristea, Marius Gâlea, Virgil Ogășanu, George Ivașcu, Mihai Perșa. Data premierei: 17 octombrie 2002.**

Noapte de pasiuni și amăgiri

Greu și-a mai găsit farsa cu numărul 6 a lui I.L. Caragiale desprinderea de tradiția realist-tipologică a lui Sică Alexandrescu. Lucian Pintilie o făcuse în 1965 cu *D-ale carnavalului*, vizând paroxismul pasiunilor dezlănțuite, asemeni Valeriu Moisescu cu același text, Liviu Ciulei în 1972 cu *O scrisoare pierdută*, pe motivații mai analitic reliefate într-o acțiune veridică elaborată nuanțat. Furtunoasa "noapte" rezistă. Până în 1979, când Alexa Visarion a scos-o din onorabilitatea jupânilor cu ambiț în derizoriul mahalagesc al maidanelor „cu dragoste". A fost o viziune inedită, coerentă, cu forță satirică în direcția moravurilor sordide. A declanșat, însă, un plonjon în trivialitate pentru mai multe versiuni incoerente, fără o concepție inedită, de care nu era vinovat regizorul. Cu găselnițe de tip closet în mijlocul scenei de unde jupânul să asculte lectura ziarului în timpul altei preocupări personale, o oală de noapte cu care trece Veta prin același moment și dă să le toarne cu un polonic în farfurie ceea ce, abulică, credea că e ciorbă, junele Rică lepădându-și grabnic pantalonii după sau înainte de a intra pe ușă, cu tremurul erotic de rigoare, au apărut schelele, mai pe o latură, mai pe toate trei ale scenei, să vizualizeze fuga acrobatică a acestuia pe ele și urmărirea furibundă, au proliferat ciupituri satirice înainte de '90 la adresa demagogiei și carierismului

politic. După '90, această direcție s-a accentuat cu tricolorul agățat pe fundal ca o emblemă a fanatismului patriotic, fără nici o legătură cu „amoarea" care stârnește furtuna, dar s-a accentuat și cealaltă direcție, cu o răsturnare, neprevăzută pentru minți sănătoase, a geloziei jupânului spre Chiriac, din porniri homosexuale, că o preferă pe Veta și nu pe el. Biata farsă, obiect de experimentări obscene!

Nu credeam că va regenera într-o teatralitate autentică în această „caragialiadă", cum i-a spus cineva. Minunea s-a întâmplat în primăvară, în anul Caragiale, când un grup de tineri conduși de o regizoare debutantă, Teodora Câmpineanu, a citit cu ochi proaspeți farsa lui Nenea Iancu și a jucat-o cu o frenezie și o vitalitate comică exemplare, pe scena unei case de cultură, punându-și în valoare intensitatea pasiunilor stârnită de cea mai veche și naturală înclinație omenească. Și s-a repetat, cred eu, în toamnă, la deschiderea stagiunii festive a Teatrului Național din București, cu versiunea originală a tânărului Felix Alexa. Teodora Câmpineanu n-a vrut să inoveze, a vrut doar să joace cu sinceritate simțămintele personajelor prinse în niște furtunoase încurcături amoroase de-o noapte și s-o facă cu vervă și farmec. A reușit. Mai experimentat, Felix a venit cu o viziune nouă de teatralitate, care, normal, a surprins. Vizual și în joc. Mai întâi, un decor de oglinzi pe fundal, nu știu cum și transparente, care lasă să se vadă dincolo de ele un culoar strâmt ce ar închipui strada pe care patrulează jupânul cu al său ipistat, sau altă dată schelele de urmărire, și câteva ferestruici cu fructe, flori, închipuind case pe o pânză întunecată de noapte. În mijlocul scenei, un leagăn. Atât. Ce rost are leagănul? Întrebarea stăruie un timp, fără vreo clarificare, apoi nici n-o mai cauți, furat de joc și de ingeniozitatea efectelor comice.

Spectacolul începe cu Jupân Dumitrache în uniformă întors spre stradă, cu spatele la noi, relatându-i lui Ipingescu *"Iaca, niște papugii..."*, cu reflectarea mutrelor noastre curioase în oglinzi. O glumă. Sala râde. La premieră, parcă s-a și aplaudat. Semn de teatralitate împărtășită, de care regizorul n-a făcut exces prin reflectare în decor, ci prin fantezie inspirată de derularea frenetică a acțiunii. Cu ritm de cavalcadă din seria filmelor mute, contrapuncte și răsturnări neprevăzute, gaguri din belșug. Jupânul e la vârsta a doua în plină bărbăție și vigoare, mândrie și autoritate cazonă, cu care nu face să te pui. Cu atât mai mult e vulnerabil romanțul sentimental al *Vetei* (Irina Movilă) de „ochi alunecoși" pentru ceva mai tânărul *Chiriac* (Mihai Călin), dar îl întreține cu patimă și femeiască șiretenie pentru că așa e firea lucrurilor. Turbat de gelozie, Chiriac vrea să-și pună capăt zilelor cu șpanga la beregată, Veta se roagă s-o omoare mai bine pe ea dacă o știe c-un păcat, o întoarcere iute a ochilor lui spre ea – e o idee! – și îndepărtând șpanga de gât, venind la biata „inimă ușoară" cu ea ridicată. Teatralitate pură. Savoarea crește o dată cu apariția lui Rică, Dan Puric, subțirel, miop, cu o pălărie-burlan, geantă cu obiecte de idilă curată, pijama, pastă de dinți, atent cu sine, galant cu alții, glas de clavecin și mișcări studiate. Nici vorbă de haimana, personajul e ridicol din prea multă vanitate de sine, extravaganța costumației și anacronismul situației în care evoluează. Scapă de urmăritori agățându-se agil de o grindă din tavan, aceștia trec aprigi pe străduța îngustă cu puștile în vânt, într-un ralanti contrastant cu turbarea, ca într-o parodie cinematografică, muzica are izbucniri „furtunoase" și legănări de vals – care legitimează, poate, leagănul suspendat – ce încheie aristocratic o noapte de pasiuni frenetice și amăgiri, de azi și dintotdeauna. O valorificare în esența spiritului lui Caragiale, că de stil s-a tot vorbit și fiecare îl proiectează după sine. Mie mi-a plăcut.

Teatrul Național București – O noapte furtunoasă **de I.L. Caragiale. Regia, ilustrația muzicală, light-design: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Cu: Mircea Rusu, Orodel Olaru, Mihai Călin, Rodica Ionescu, Dan Puric, Irina Movilă, Ileana Olteanu, Medeea Marinescu. Data premierei: 9 octombrie 2002.**

Adrian MIHALACHE

Gară pentru trei (surori)

După spectacole care s-au vrut înnoitoare, fermecătoare, demolatoare, ludice sau parodice, reprezentația Teatrului Național cu *Trei surori* de Cehov ne readuce în vremea când reverența în regie și melancolia în interpretare erau de rigoare. După versiunile lui Aureliu Manea (Ploiești, 1987), Alexandru Darie (Bulandra, 1993) și parodia spumoasă regizată de Petre Bokor (Ploiești, 2000), spectacolul lui Iuri Krasovski amintește prin lentoarea lui solemnă și suspinele înăbușite de celebrul spectacol al lui Moni Ghelerter (TNB 1955). A-l juca, atunci, pe Cehov, cu pedala de surdină pusă și cu o distribuție numai din „monștri sacri" era fermecător, dar și plictisitor. A-l juca astfel acum, cu cine putem și cu ce avem, e doar dezamăgitor. Curios, însă, într-un demers care pare, în ansamblu, stătut, există elemente originale, interesante, care impresionează, spărgând monotonia contextului.

Decorul romanțios, cu perdele de voal, al lui Serghei Smirnov ne pune în ambianța ecranizărilor rusești, aparținând unui gust revolut. Salonul celor trei surori, în care fiecare e binevenit să-și găsească relaxarea, ni se înfățișează astfel ca o ceainărie cu atmosferă de pension, având program non-stop. Damian Crâșmaru, în rolul doctorului alcoolic (odinioară a jucat Tuzenbach), dă, în deschidere, tonul: încet și trist. Regia nu pare a ține prea mult să imprime o linie stilistică riguroasă. Câtă vreme ansamblul sună relativ armonios (*recte* tern și monoton), totul e în regulă și fiecare poate să-și construiască rolul așa cum crede de cuviință. Cele trei surori sunt șterse. Olga (Eugenia Maci) nu este, toată, decât durere de cap. În schimb, Ilinca Goia, în Maşa, are ținută și umor. Scenele de flirt flagrant au haz și sugerează o Anna Karenina fermecată de uniforma de ofițer, dar nu mai mult decât atât. Medeea

Marinescu își compune personajul (Irina) numai din emoții și tresăriri conștiincios exteriorizate, dar fără o reală tensiune interioară. Armand Calotă este interesant și nuanțat în rolul lui Andrei Prozorov, știe să se distanțeze de propria lui ratare și pune bine în evidență sensibilitatea fină pe care o împărtășește cu surorile lui. Vlad Ivanov *(Kulâghin),* ca soț înșelat, interpretează rolul în cheie comică și este irezistibil în scena în care, plângând, văzându-și nevasta îmbrățișată de Verșinin, îngroașă patetismul până la ilaritate. Interpretarea lui ar fi surprinzătoare dacă nu ar aminti întrucâtva de cea a lui Cornel Scripcaru, deținătorul aceluiași rol din spectacolul lui Alexandru Darie. Punctul de minim al reprezentației îl constituie interpreții rolurilor *Solionâi* (Dorian Boguță) și *Tuzenbach* (Dimitrii Bogomaz), stresați și demonstrativi, ca niște studenți la examen. Datorită ultimului, despărțirea dintre Irina și Tuzenbach are umor involuntar, atât este de apăsată și tremolată. În schimb, rolurile secundare – *feciorul* (Matei Alexandru) și *doica* (Raluca Zamfirescu) – sunt bijuterii de interpretare clasică: impecabilă, elegantă, emoționantă. Cecilia Bârbora câștigă binemeritate aplauze la scenă deschisă prin interpretarea inteligentă și plină de nerv a rolului *Natașei.* Revanșa parvenitei a fost jucată cu aciditate, dar fără vulgaritate.

Există însă un element realmente nou și surprinzător în acest spectacol, care, în contrast cu întregul, trezește, prin el însuși, tot interesul. Este vorba de abordarea cu totul neașteptată a lui *Verșinin* de către Mircea Rusu. Suntem departe de versiunile romantic-rafinate de altădată. Verșinin, în spectacol, nu este nici Vronski, nu este nici individul de excepție, neînțeles de colegi și de consoartă, ci un militar cu maniere cazone, brutal, neîndemânatic, ridicol și rigid. Mircea Rusu joacă pe sârmă, ca un acrobat, un capăt fiind agățat în text, celălalt în subtext. Contrastul dintre replicile elevate și intonația cazonă este de mare efect. Scena despărțirii de *Maşa,* când îndrăgostiții dezlănțuiți trebuie despărțiți cu forța, face parte parcă dintr-un alt spectacol, unul proaspăt, inteligent și ironic. Măcar pentru a vedea un nou Verșinin, merită de mers la *Trei surori.*

Încântarea este însă repede înecată de finalul melodramatic, în care muzica de film siropos a lui Kiril Mihalev aduce batistele la nas și ochii pe ceas. Totul se termină ca în *Gară pentru doi* (de fapt, „pentru trei"), cu plânsete, regrete și suspine. Cele trei surori se îndepărtează încetișor de noi, fluturându-și batistele. *Koneț Filma.*

Teatrul Național „I. L. Caragiale", București - Trei surori **de A. P. Cehov. Regia: Iuri Krasovski. Scenografia: Serghei Smirnov. Muzica: Kiril Mihalev. Distribuția: Armand Calotă, Eugenia Maci, Ilinca Goia, Medeea Marinescu, Cecilia Bârbora, Vlad Ivanov, Mircea Rusu, Dimitri Bogomaz, Dorian Boguță, Damian Crâșmaru, Raluca Zamfirescu, Matei Alexandru.**

Claudia LIPAN

Cârligul funcționarului public

Spun *Revizorul* și mă gândesc imediat la gubernia rusească ținută sub obroc. Nu mică mi-a fost mirarea când am văzut în spectacolul regizorului rus Serghei Cerkasski gubernia transformată într-o uriașă mașinărie gonflabilă. Bureți uriași de pânză (limitând grotesc spațiul casei primarului), închipuie apa alunecoasă, deasupra căreia plutește toată farsa tânărului *Hlestakov,* liber profesionist în nesansă, cartofor, un coate-goale nu fără sclipirea de isteține care îl trece în fața mărunților funcționari de provincie drept inspector din Capitală. Nenorocirea oamenilor din scrierile gogoliene sunt ridiculizate de situațile în care se află. În cazul regiei lui Cerkasski și a scenografiei semnate de Mihail Mokrov, ridicolul izvorăște

de undeva din decorul commediei dell'arte, din costumele înflorate ale personajelor, care nu mai rezervă, astfel, nimic din umilința și atributul moral al omului de rând.

Aproape că nu există nici un om de rând în acest tablou. Excepție fac măscăricii târgului, *Bobcinski* și *Dobcinski*, excelent interpretați de George Ivașcu și Șerban Ionescu. Servili și lingușitori, ei apar ca *Farfuridi* și *Brânzovenescu*, își adjudecă ideile în funcție de mărimea burții și răspândesc zvonurile cu superioritatea unor inițiați. Cu tipicul și aerul lui de Charlot, George Ivașcu aduce mult farmec personajului. Prin modul în care se pițigăiește, prin efortul de a călări un cal imaginar prin toată scena, prin demascarea unui om cu multe speranțe neîmpărtășite. Îl scoate din galeria de portrete ale unor petrecăreți, leneși și risipitori măcinați de preocupările lor mărunte. Este la rândul lui la un pas de a-și pierde noblețea, dar ieșirile de zurbagiu hazliu nu îi permit una ca asta. Nu suportă întreruperi, citește caracterul pe chipul oamenilor, este în stare să devină corupt pentru ocheade prin gaura cheii. Șerban Ionescu, aparent diferit în joc și imagine, ia aerul unui hăbăuc sentimental fără drept de replică. Încuviințează tot ce crede *Bobcinski*. Iar în spectacol, actorul se impune printr-o disproporție a corpului, devenind, în lipsa personalității, o imagine reușită a sfioșeniei netrucate din moșierul bicisnic.

Interesantă viziunea lui Mokrov de a-i lăsa pe cei mai renumiți funcționari-potlogari (Eugen Cristea, Alexandru Georgescu, Radu Gheorghe) să gândească într-o saună soarta falsei administrații a târgușorului. Sunt puritani în fața proaspătului anunț dinspre „lumea bună"; acolo unde se hotărăște și soarta lor. Eugen Cristea este *primarul* care își plătește vinovăția prin păcatele subordonaților. Într-o singură zi ascunde gunoiul întregii funcționărimii. Rolurile interpretate de Florina Cercel (*soția primarului*) și Ileana Olteanu (*fiica primarului*) se hrănesc prea mult din provincialitatea înțepată sau ticăită a femeilor educate între ispita avariției și treapta servituții. Țipete, isterii, culori stridente în obraji, valuri furioase printre bureți umflați ș.a.m.d., iată care sunt instrumentele de joc a două actrițe care, altminteri, ar caracteriza reușit personajele.

O expresie favorabilă piesei este construită de plastica lui Marius Rizea (*Dirigintele poștei*), sincer, fără ieșiri în evidență chinuite. Boliștea lui este clară – împins de puteri nefirești, vrea să deschidă orice corespondență.

În calitate de fals revizor, Dan Puric nu este cu nimic diferit de ultimele apariții pe scena Naționalului. *Hlestakov* își tranformă dezavantajele în atuuri, trăiește pe piciorul borfașului care se mulțumește cu un stomac ghiftuit. Dan Puric se apropie de portretul conțopistului măgulit de rangul pe care nu-l are, dar recunosc: am așteptat cu sufletul la gură să văd ceva mai mult decât un exercițiu corporal (de altfel minunat într-un spectacol personal de pantomimă), decât o resursă de expresivitate prea des folosită, decât un cârlig la public... Pauzele marcate patetic prin zgomot de fond, agitația promiscuă a personajelor, formula picarescă sufocată de un decor lipsit de metafore, toate nu fac din spectacol altceva decât un spațiu cuprins treptat de o eroziune înceată. Parcă lipsește țărâna din care s-au plămădit în urmă cu un secol rânduielile acestor oameni și, o dată cu ele, capacitatea noastră de a le mai înțelege. Eu una, aș fi vrut să înțeleg mai bine suferința neînsemnatului *Bobcinski*, anonimatul servitorului *Osip*, curiozitatea *poștașului*, ierarhia râvnită de *primar*. În lipsa acestor repere, montarea *Revizorul* de la Teatrul Național rămâne pentru mine opțiunea regizorului de la Teatrul de Dramă „Pușkin" și Teatrul Academic din Moscova, opțiune având la bază spectacolul cu același titlu din 1926 al lui Meyerhold, pe care de fapt nu l-a văzut.

Teatrul Național București – Revizorul **de N. V. Gogol. Regia: Serghei Cerkasski. Scenografia: Mihail Mokrov. Muzica: Igor Rogalev. Coregrafia: Galina Kondrasova. Cu: Dan Puric, Eugen Cristea, Alexandru Georgescu, Florina Cercel/Maia Morgenstern, Ileana Olteanu/Irina Movilă, Radu Gheorghe, Alexandru Hasnaș, George Ivașcu, Șerban Ionescu, Emil Mureșan, Bogdan Mușatescu, Marcelo Cobzariu, Marius Rizea, Alfred Demetriu, Carmen Ionescu, Natalia Călin, Iuliana Moise.**

Andreea DUMITRU

Sabatul celebrat cu tescovină

Aducându-ne aminte că, inițial, ***Gaițele*** lui Kirițescu erau locatarele unui *viespar*, Alexandru Dabija le readuce în sfera insectarului pentru a le observa cu pasiune de entomolog. De aici, poate, impresia de eleganță stilistică, oarecum aseptică, lăsată de spectacolul pe care îl semnează la „Odeon", de aici tăieturile dintre cadrele-secvență, cu personaje încremenite ca himenopterele sub ochiul microscopului.

Prima surpriză a montării vine din soluția scenografică, atipică pentru mizanscena unei drame burgheze. Obsedantul refren *Lasă, frate, că suntem în familie* e ilustrat de Vittorio Holtier cu o minuție care pune în valoare esența. Câteva piese de mobilier (bufetul bătrânesc e supraetajat cu intenție comică) și spațiul se rarefiază, ștergând din memorie clasicele decoruri în stilul epocii, interioare prăfuite și claustrante. De n-ar fi vacarmul strident al celor trei Dudulene, spectatorul le-ar putea confunda cu niște molii sâcâitoare. Asta și din pricina covoarelor opulent etalate pentru a da idee despre gustul vulgar al neamului prost. Moliciunea țesăturilor atenuează parcă dramele de alcov, țipătul isteric al gaițelor. Dispunerea lor succesivă în adâncimea scenei creează profunzime și perspectivă, dar și coridoare înguste ce favorizează conspirațiile. În actul final, un mic covor suspendat ține loc de stâlp mortuar, viu colorat, ce e drept, în acord cu buna dispoziție a unui parastas de cheflii. Hăul negru al scenei se extinde atunci ca o sugestie pentru neantul (a se citi *spițer*, la indicația lui *Georges*) în care se dizolvă această lume bezmetică, dar și pentru câmpiile nesfârșite străbătute fără țintă de păsări limbute.

Regnul animal își începe domnia, umanitatea coboară în viscere: *Nu știu cum o fi pe lumea ailaltă, dar pe mine durerea mă leșuiește la stomac,* constată cu umor negru *Aneta* (Dorina Lazăr). O instinctualitate primară, imposibil de cenzurat, trădează și tratamentul aplicat celor întorși în mijlocul cârdului după o lungă absență. *Wanda* (Ana-Maria Moldovan) e cântărită din priviri, pândită, adulmecată la propriu. Prezența ei excită simțurile adormite ale locatarilor oploșiți demult într-un decor cu care au făcut, între timp, corp comun.

Cea mai incitantă propunere a lecturii regizorale se sprijină pe travestiurile realizate în cheia șarjei și a caricaturii de către Constantin Cojocaru (*Zoia*) și Ionel Mihăilescu (*Lena*). Fertilitatea des invocată a femeilor din neamul Duduleanu e pură teorie, în viziunea lui Dabija, dacă excludem statura de matroană decrepită a *Anetei.* Uscate, rigide, aproape mumificate, celelalte gaițe sunt descrise cu mijloace de o teatralitate excesivă: costumele îmbracă pretențios forme plate, perucile sunt montate la vedere, machiajul nu ascunde, ci subliniază cu stridență. Această „recuzită" sofisticată, purtând amprenta Irinei Solomon, pare împrumutată din arsenalul vestimentar al travestiților de astăzi.

Disprețul față de sfera existenței private, practica spionajului și a calomniei reflectă moralitatea agresivă a personajelor. Dabija ne avertizează astfel că într-o comunitate ai cărei membri nu pierd nici un prilej de a se ataca și înfiera reciproc, făcând un adevărat cult pentru dezgroparea adevărurilor abjecte, concurența devine adversitate ireconciliabilă. Ea alterează miezul intim al ființei, deci și identitățile sexuale. Aproape fără excepție, dacă ne gândim la *Lena*, *Zoia* sau *Fräulein* (în interpretarea Virginiei Rogin, un soi de femeie-comisar), poate și la *Mircea Aldea* (căruia Marius Stănescu îi compune un profil matern), eroii duc o viață sexuală compromisă de înclinații stranii, cu deraieri mărturisite spre abuzuri și adultere.

Competiția acerbă care denaturează relațiile dintre surori ori dintre frații *Georges* (Petre Nicolae) și *Ianache* (Pavel Bartoș) este în fond un complicat joc de complicități și sabotaje, în care rolurile și taberele se schimbă arbitrar. Dar poate că tocmai această stare conflictuală, iscată aparent din nimicuri, permanent întreținută, conferă comediei lui Kirițescu o inepuizabilă notă de actualitate.

Autorul evoca, după cum se știe, lumea de dinaintea primului război mondial, care, pe buza prăpastiei, își trăia, cu „bucurie diabolică", ultimele clipe. Și în spectacolul lui Dabija o lume se agită în vecinătatea morții. Spiritul funebru contaminează tot ceea ce vine în contact cu bătrânele gaițe. Comunicarea în sânul clanului infernal are loc doar prin formule de cod: imprecații, semne, vise rău prevestitoare. E un fel de a spune că imensa lor nimicnicie nu poate fi disimulată decât prin ritualuri severe. Atunci când își cultivă ambiguitatea sexuală, când își recenzează cu patimă morții, trioul pune în practică un ceremonial întunecat, dar de o fascinantă vitalitate. Sabatul celebrat cu tescovină.

Lumea lui Kirițescu e o lume bizară, ieșită din matca naturii, dar tocmai resorturile ei intime – apetitul pentru sordid și macabru, o instinctualitate exacerbată – îl fascinează pe regizor. Sub lupa sa, demonii se dezlănțuie într-un monstruos tablou comic pentru a fi reduși, o clipă mai târziu, la scara bietelor himenoptere țintuite în insectar.

Teatrul Odeon – Gaițele **de Alexandru Kirițescu. Regia: Alexandru Dabija. Decorul: Vittorio Holtier. Costumele: Irina Solomon. Cu: Dorina Lăzăr, Ana-Maria Moldovan, Elvira Deatcu, Carmen Tănase, Virginai Rogin, Ionel Mihăilescu, Constantin Cojocaru, Mirela Dumitru, Marius Stănescu, Petre Nicolae, Pavel Bartoș.**

La Teatrul Național triumfă ***Tache, Ianke și Cadâr****, la "Nottara" face săli pline* ***Titanic-vals****, la Comedie are premiera* ***Escu...****, iar Odeon-ul oferă publicului* ***Gaițele****, poate cea mai neortodoxă dintre aceste montări. A fi retro dă bine, mai ales dacă lansezi în scenă așii: regizori și actori-vedetă. Comedie, nume mari, parfum interbelic - o ecuație în care directorii de teatre văd garanția succesului de public. La Odeon, piesa românească reprezintă "contraoferta" la textele contemporane "șocante" aduse în scenă de tineri regizori, în cadrul unui proiect care a scos la iveală, după părerea directoarei Dorina Lazăr, "aprehensiunea pentru violență" a unei generații, a unei epoci.*

DORINA LAZĂR despre Gaițe...

Este un spectacol controversat și asta e foarte bine. Unii spun că e un spectacol superb, modern, care răspunde vremurilor de acum, altora nu le-a plăcut... ba chiar, în revista „Star", despre care nici n-am știut că există, o domnișoară scria: „să nu mergeți la **Gaițele**, chiar dacă vi se promit bani la ieșire". Un asemenea îndemn din partea unui om „de cultură" n-am pomenit în 41 de ani de carieră. Oricum, e un spectacol pe care noi cei din distribuție îl jucăm cu o plăcere nebună și pe care toată lumea abia așteaptă să îl ducem în turnee prin țară. Repetițiile au fost superbe, era imediat după Paști și am trăit cu toții ca într-un fel de cantonament spiritual. Spectacolul s-a scos la public în patru săptămâni.

Am fost pusă în situația de a juca cu două ***gaițe*** în nădragi... Nu știu dacă asta mi-a modificat personajul. Din punctul meu de vedere, el așa a fost structurat, în acele condiții care mi se par extraordinare. La primele două repetiții pe scenă, când partenerii mei (Constantin Cojocaru și Ionel Mihăilescu – *n. red.)* au venit în pantaloni și în cămașă, le-am zis: nu se poate, puneți-vă ceva, o pălărie, o fustă, pentru că nu pot să joc cu voi așa... Acum mărturisesc deschis: nu știu exact de ce a făcut Dabija distribuția așa. Chiar am

bănuit că a ales soluția asta pentru că nu a avut încredere în mine și a vrut să mă flancheze, să-mi dea două cârje, să potențeze *côté*-ul comic. S-ar putea, nu știu... Oricum mi-e foarte bine.

Soluția scenografică este sublimă... Este visul meu de director și de actor să jucăm pe o scenă goală, să nu mai existe decoruri care ne strivesc și ne omoară. Pictorii scenografi în ultima vreme se străduiesc care mai de care să rupă gura celuilalt cu un decor cât mai sofisticat și superb uitând că, de fapt, lumea vine să-i vadă pe actori...

... și despre ANETA DUDULEANU

E un rol pe care am fost sigură că-l voi juca încă de când am dat examen la Institut. Aveam 17 ani. A fost un pariu pentru că toată lumea, cei din generația veche, atunci când spun *Aneta Duduleanu,* se gândesc la Sonia Cluceru, la doamna Timică, la Nelly Nicolau, iar în zilele noastre, la Draga Olteanu și la Tamara Buciuceanu. Ba chiar Horea Popescu ne-a făcut o surpriză și a reîntinerit pelicula **Cuibului de viespi**, prezentând-o exact în perioada în care am avut premiera cu **Gaițele**. E un rol de care mi-a fost teamă, mărturisesc. Chiar în seara în care am știut că sunt în sală Tamara sau Draga, am jucat cu inima strânsă și cu emoții mari. Am o carte de vizită dată în seara premierei cu flori, în care scrie: „Succes din partea Anetei, stăpâna a nouă moșii, Tamara Buciuceanu, către noua stăpână a celor nouă moșii".

Personajul există și astăzi..., cum să nu existe. Dar m-am surprins eu vorbind așa de nenumărate ori, în relațiile cu fiică-mea, iar doamna de la casa de bilete mi-a spus: „Vai, doamnă, când mă uit la dumneavoastră, o văd pe soacră-mea". Noi ăștia suntem și în zilele noastre, relațiile interfamiliale astea sunt. Ne păstrăm aceleași calități sau defecte de șefă de clan. Eu zic că în societatea civilă ne aflăm într-un început solid de matriarhat.

Ion CAZABAN

Covoarele lui Holtier

Mai mult decât în alte montări, *Gaițele* lui Kirițescu la „Odeon"-ul bucureștean ne fac să presimțim ceva ce nu se lasă expus direct și răspicat. De la începutul spectacolului decorul lui Vittorio Holtier atrage privirea spre covoarele suspendate neobișnuit, ca niște cortinete viu colorate, agățate ici-colo pe verticală și în adâncimea spațiului scenic. Covoare țărănești de diverse facturi stilistice (oltenești, muntenești) secționează spațiul, îl animă cu culorile lor contrastând cu negrul vetust al mobilierului. Suprafețele nemișcate sugerează cromatic ca în teatrul simbolist de odinioară și semnalează, poate, ceea ce este și va rămâne ascuns , nespus, imprecis în profunzimea dramatică a piesei. De la început, deci, ele ne pun în situația să iscodim dincolo de cele văzute și să așteptăm ceva ce întârzie să se arate din spatele lor... Ele formează cadrul de sugestie al unei comedii în care intuim ceva în plus decât relatează, aflat dincolo de discuțiile cotidiene ale bătrânelor „gaițe" și amuzamentul ironic în care ne antrenează –

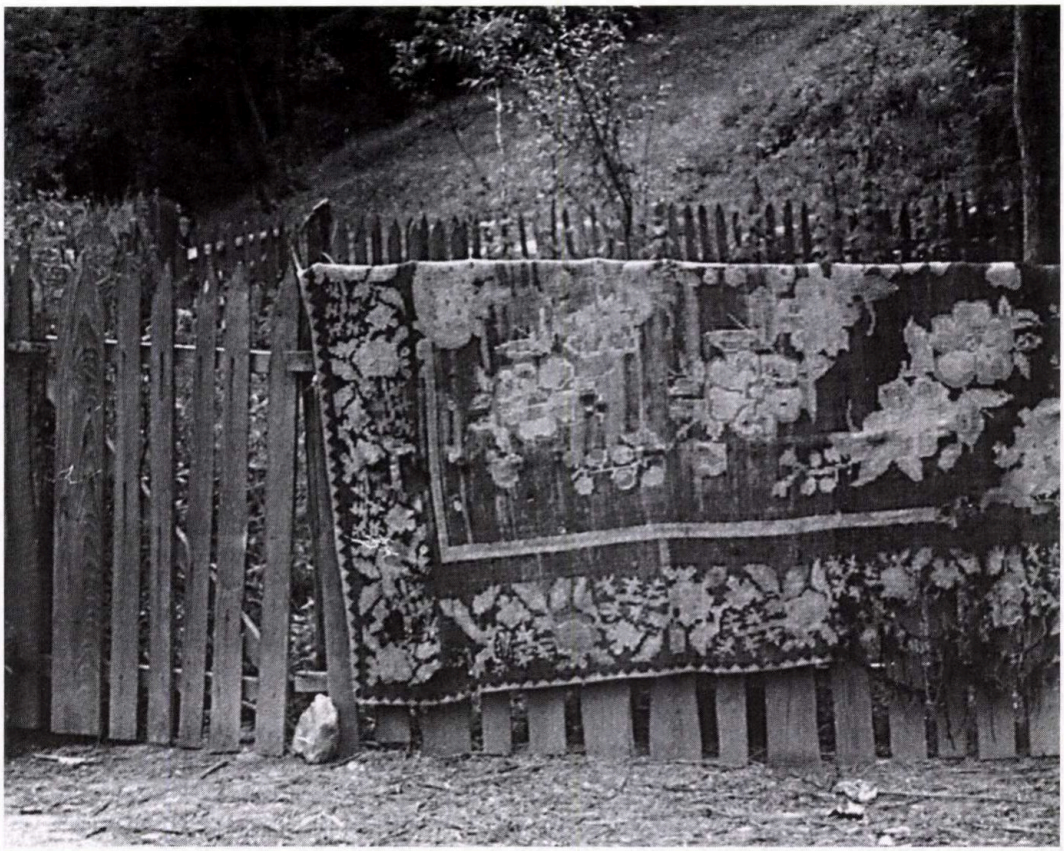
ironia autorului fiind vizibilă în diferite tonalități și în momentele de febră pasională sau de melodramă stridentă. Cu trei decenii în urmă, regizorul Aureliu Manea remarca nu numai „melodrama burgheză", ridiculizată de la distanță, dar și umorul straniu, prezent uneori, sau referințele onomastice (*Faustin*, *Margareta*) care dau de gândit...

Dincolo de pitorescul vieții și al morții provinciale de altădată, presimțim neliniștitor o tensiune existențială cu cauze adânci și tulburi. Nici monotonia zilelor petrecute în aerul închis al saloanelor tapetate, nici acel du-te-vino ce măsoară invariabil „strada mare" a orașului, nici popasul final pe aleile cimitirului nu o explică, nu o limpezesc.

Piesa transcrie atent un mod egoist de a fi, un mod versatil de a vorbi, aruncând adevărul în față și, totodată, prefăcut fără efort. Spectacolul regizat de Alexandru Dabija la „Odeon" sesizează" exact nu numai relațiiile dintre personaje, dar și relația fiecăruia cu el însuși (travestiurile fiind o soluție optimă în alcătuirea distribuției, dar și una care va pune în evidență masca personajului). Dacă dorințele și plăcerile, maniile și tabieturile poartă amprenta unor mentalități, privirile încordate, sticlirea ochilor nu sunt doar reacții de o clipă, ci trădează – fie și în registrul comic al hachițelor celor trei bătrâne – un „ambiț" nesatisfăcut, nevroza ce-i agită pe toți. Izbucnirile isterice sunt frecvente – râdem și surâdem destul de acru în fața unei lumi ce discută prea aprins și gesticulează nervos, până la încăierare. Alături de negrul majorității costumelor, paloarea tinerilor frapează. Locul este nociv pentru ei și provoacă manifestări extreme (*Margareta* vomită, apoi își sărută cu disperare iubitul). Este un loc ostil „cuibul de viespi", unde sinuciderea *Margaretei* se desfășoară sub privirea bătrânelor care, voluntar sau involuntar, nu intervin.

În acest spațiu cu mobilier vechi, uzat, întunecat, covoarele aduc viața culorilor. Și nu numai atât. Într-un climat din care vulgaritatea nu-i absentă, dimpotrivă, nici pornirile instinctuale, nici calculul interesat, ele par semnul unei spiritualități mai presus de toate. Unele răspândesc în plan motive vegetale, altele – stilizări geometrice. Undeva, un covor aproape idilic înfățișează o căsuță albă în chenar de frunze... La expoziția sa de pictură, deschisă anul trecut, Holtier prezentase tablouri cu covoare întinse la soare, pe frânghie – tablouri premergătoare conținând, în smaltul multicolor, conturul unor cortine peste profunzimi inaccesibile.

Pe scenă, luminate de reflectoare, covoarele au o prezență inițial masivă, care se modifică treptat de la un act la altul. Patul metalic (de epocă) pe care suferă, se zbate și se sinucide *Margareta* are ca fond pata de ocru tomnatic a unor covoare superbe, lângă care altul alunecă anume spre kitsch, cu amorașii săi printre ciorchinii de struguri. În ultimul act, însă, la masa de parastas, marile covoare au dispărut. Culorile lor calde s-au stins. Doar unul verde, de dimensiuni reduse, atârnă ca un prapur deasupra mesei cu colivă și tescovină. Alături se află patul *Margaretei* acoperit cu văl negru. Măsuța cu candelă și fotografia decedatei...Acum, câteva covoare acoperă doar masa unei petreceri indiferente („viii cu viii"), oarbe, în fond. În meschinăria și vulgaritatea lor sufletească, personajele nu văd drama unei vieți trăite fals, nici apropierea unei morți fără eternitate... Astfel, comentată piesa, decorul lui Holtier își multiplică înțelesul. În spațiul întunecat, aproape vid, culorile pâlpâie intens, apoi se retrag ca o viață stinsă, ca un sens pierdut. Estetica stilizării covorului respinge realismul urâtului cotidian și justifică vizual ironia acidă din comedia lui Kirițescu.



Vittorio HOLTIER

Dintr-o poveste cu covoare...

... Și am văzut „odată ca niciodată", într-o curte în care iarba izbucnea printre lespezi mari de piatră, sub un nuc cu frunze verzi ca fierea și lângă o casă pe a cărei prispă stătea la zvântat o ie albă ca zăpada, alături de o căruță zdravănă, fie tocmai venită, fie gata să plece pe undeva, un „macat" cum nu se poate mai somptuos, de o somptuozitate asiriană; „broșat" – în termeni tehnici –, țesut „cu undreaua", cum zic țărăncile; cărnos, un câmp dreptunghiular de proporțiile a două pătrate, în fiecare fiind înscrisă câte o coroană bogată din ghirlande de flori, frunze păsări, totul înconjurat de un chenar gros și el din două șuvoaie împletite rombic.

Tonuri de verde crom, ocruri, brun, galben, roz, în potriviri sobre, ce mângâie ochiul și încălzesc inima cu rezonațe profunde, solemne, nostalgice – ca o muzica de Bach.

Poate doar la Chambord, într-o sală de piatră gălbuie (cum este toată piatra – aspră ceară – din care stă zidit maiestuosul castel, maiestate generată de autoritara schemă cruciformă a lui Leonardo da Vinci, care i-a schițat atât de ferm planul), sub bolțile sprijinite pe nervuri în arcuri turtite, ca cele ale stilului Tudor, cu casete pecetluite de ezoterica salamandră din armoariile lui Francisc întâiul –

admirând grelele tapiserii ce îi împodobeau pereții, să mai fi avut senzația aceasta de plenitudine și sonoritate pe care, uneori, țesăturile monumentale o pot emana.

Văzute de sus, din balcoanele care se deschid de pe palierele celebrelor scări de acces principal cu spiralele planurilor lor de ascensiune încrucișate, de la nivelul unde sunt agățate, desfășurându-se în perspectivă, de pe pereții înalți de patru metri, aceste fastuoase tapiserii – „gobelin"-uri ori „arras"-uri – văluresc în verde crom, verde de China, cenușiuri subtile, cu accente de aur și argint și cad ca niște tăcute cascade de imagini și, poate, și lumina ușor razantă le adaugă un plus de pregnantă materialitate, de teatral... cad în sălile de onoare, atârnând ușor ondulate, ca niște aurore boreale, dar nu diafane, ci țesute paradoxal din magme de malahit, jasp, jad, din mlaștini, noroaie, piei de rinocer și smaragde curgătoare; fosforescențe de aur și argint strecurate de firul de Cipru pâlpâie tenebros deasupra pavimentelor de cărămidă ceruită, în preajma unor urieșești mormane din stânjeni de lemne, îngrijit clădite, pregătite demonstrativ și impresionant a hrăni – pasămi-te – giganticele șemineuri ale castelului; iar forma acestor masive stive cubice din bușteni de stejar despicați pentru foc, iată, îmi evocă masivitatea unui simplu lădoi – „hambar"- sălășluind într-un șopron-bucătărie din gospodăria în care stăpânea pe o culme, minunata țesătura, cea care mi-a oferit prilejul prezentelor divagațiuni; acest „hambar" era un corp cu cvasicubic, din scânduri zdravene tăiate din bardă, siluetă romanică, de o putere extraordinară: tapiseriile de la Chambord și stivele de lemne ce făceau un raport de tridimensionalitate inedit și necesar cu ele, iată că sunt singurele imagini ce pot ține piept unui similar raport între un covor țărănesc românesc din zona Văii Buzăului și un hambar de grâne încheiat din lăturoaie grele cioplite în stejar!

De la întâlnirea fatidică cu acest covor am devenit un împătimit al acestui gen artistic; visez de atunci la un atelier, spațiu generos, vast, în care în afara celor strict necesare activităților – oricare ar fi ele – să nu fiinţeze cu scop decorativ decât aceste două obiecte țărănești, de o forță expresivă rar întâlnită: pe un perete văruit (ori din bârne sau piatră), acest covor, povestit mai sus, și în fața lui, profilat pe miraculosul ecran, cubul de stejar , „hambarul" , odihnindu-se la rându-i pe o largă podea de scânduri proaspete de brad curat: iar pe hambar, poate, un „borcan" – amforă voinică de Mânzălești ori Lopătari – ceramică aptă de a face tainica trecere, cu rotunjimile sale robuste, de la cubul hambarului – arhetip al tridimensionalității – la suprafața plană a covorului, convenție a altui arhetip încărcat și el de un noian de semnificații.

Și gândindu-mă la ele, la covoare, și urmărindu-le rostuiala, am început să înțeleg că orice țesătură, urzeală și bătează, verticală și orizontală, este o teoremă a punctului ce rezultă din figurarea crucii, a punctului infinitezimal care își pierde materialitatea sau, mai bine zis, își câștigă imaterialitatea, expresie a Omniprezenței.

Pentru mine acum, în povestea covoarelor, ceea ce este mai frumos și mai adânc îmi pare legătura pe care – închipuind cu flori și păsări grădina – o face-mediat-covorul cu închipuirea Raiului. Căci Raiul este șoptit cu dor și smerenie de orice grădină, fie ea un minuscul strat de flori, ori doar vreun oarecare ghiveci purtând o prizărită, singură floare.

Covor, grădină, Rai, iată cum se îngaimă în cugetul meu o poveste peste care îmi plec ochii și inima tot mai adesea și tot mai atent.

Mărturie a acestei acestei benigne obsesii, un sobor de covoare s-a așezat în zbor nemișcat printre *Gaițele* lui Kiriţescu, ale lui Dabija, ale extraordinarei distribuții de la „Odeon", încercând să aducă în scenă, contrastant cu agitațiile lumești ale eroilor, dimensiunea echilibrat hieratică a unei Românii fabuloase, profunde și perene, în a cărei realitate autorul prezentelor rânduri crede cu conștiinciozitate și disperare.

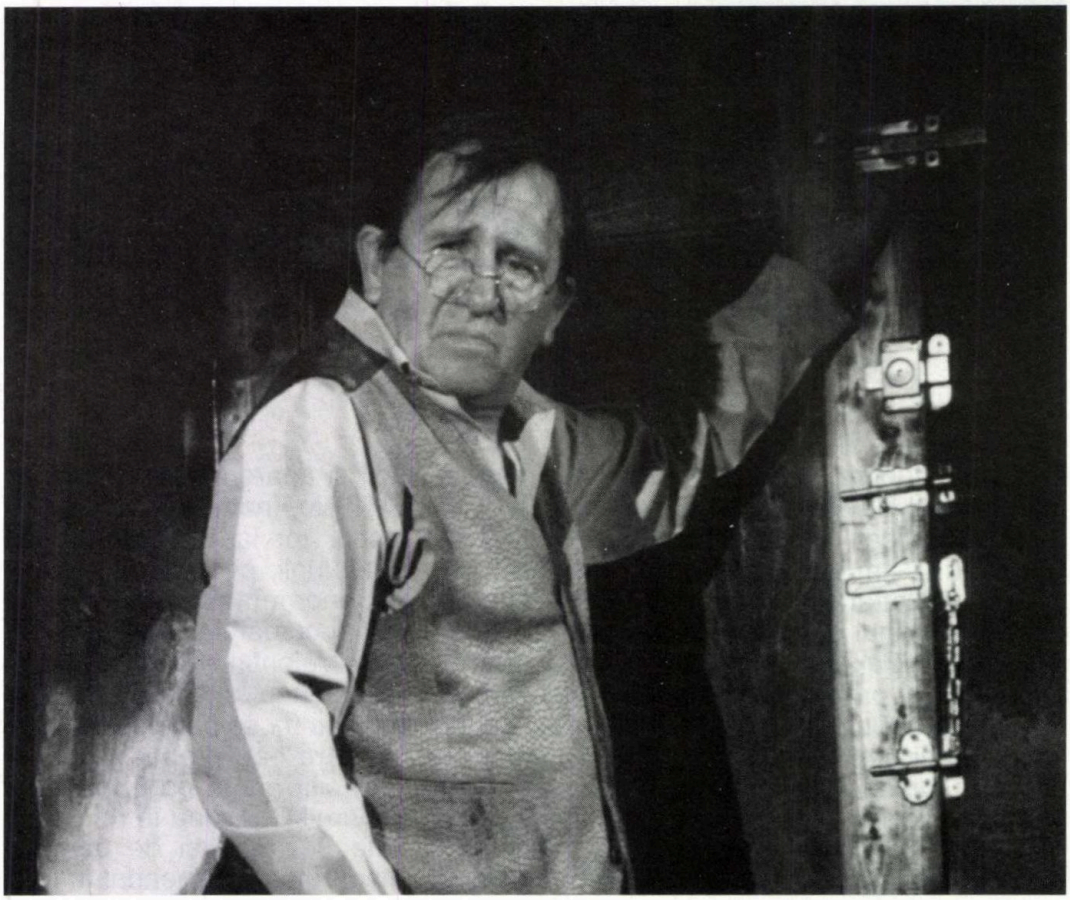
Marina CONSTANTINESCU

Mizantropul

Înalt, subțire, osos, cu un nas grecesc, sociabil și aparent aiurit. Greu de uitat în rolul Revizorului din spectacolul lui Lucian Pintilie, înaripat în *Leonce și Lena*, sofisticat în *Mizantropul* lui Valeriu Moisescu, tot la Bulandra: Virgil Ogășanu. L-am văzut de curând, în deschiderea stagiunii, pe scena Studio a Teatrului „Nottara", într-un rol pe care și-l asumă cu enorm farmec. Este vorba despre bătrânul din *Uzina de plăceri S.A.* (un titlu mai comercial, poate, decât cel original: *Ca zăpada și cei doi*), piesa dramaturgului Valentin Nicolau. În fond, și autorul, și protagonistul, și regizorul Alexandru Berceanu, și scenografa Ina Isbășescu debutează pe scena aceasta, împreună, și nu mi se pare deloc puțin lucru, fie și pentru miza aruncată în proiect de cei care l-au propus, inițiat și susținut: Doina Papp și Mircea Diaconu. Când am citit prima oară textul lui Valentin Nicolau, mărturisesc că nu l-am „văzut" pe Virgil Ogășanu în rolul unui pensionar ticăit, demodat, zăvorât cu șapte lacăte de lume și de oameni, desprins de zgomotul cotidian, plutitor pe planeta singurătății, suspendat în timp

și spațiu. Dar este absolut extraordinar. Își alcătuiește coordonatele personajului cu pace, își asumă ritmul lui, îi preia umorul și spaimele, automarginalizarea, obsesiile, îl încarcă cu spirit ludic, cu aerul unui romantic rătăcit în zilele noastre. Virgil Ogășanu a găsit un sprijin real în scriitură, în firescul poveștii, al replicii, în special, un câștig enorm pentru tipul nostru de a scrie teatru. Aici filosofia nu devine pretext pentru lungi și demonstrative tirade, care își anulează sensul în vâltoarea cuvintelor fără șir, fără noimă. Experiența de viată, o modalitate de a observa lumea, eul propriu și pe cei din jur, raportarea la trecutul existenței și la prezent sunt esențializate în replici consistente, grele, care definesc un personaj, relațiile cu cei doi tineri ce dau buzna în viața Bătrânului, situațiile ce decurg de aici, atmosfera. Pașii Bătrânului interpretat de Virgil Ogășanu, gesturile mărunte, mereu aceleași, traseele repetitive din camera modestă cu parfum de naftalină, pudorile și prejudecățile, generozitatea cu care își susține partenerii tineri pe scenă, fac din acest mizantrop contemporan cu noi, unul dintre rolurile minunate, solide din cariera actorului. Acest spectacol este un mic recital.

Există, însă, în construcția spectacolului, un dezechilibru, care se face simțit în special în partea a doua (N-am înțeles utilitatea pauzei. Obiectele câștigate în fel și chip din febra jocurilor stupide puteau să umple scena la vedere. Nu cred că trebuia întrerupt ritmul pentru o rezolvare tehnică). Aici amploarea personajului



mai sus amintit se diminuează și crește în importanță acela al *Chiriașului,* interpretat, total sub așteptări, din punctul meu de vedere, de Dragoș Bucur. Din pricina asta, spectacolul se înclină într-o parte, îi scad forța și savoarea, îi slăbește aplombul. Superficialitatea jocului lui Dragoș Bucur contrastează și cu naturalețea Crenguței Hariton, *Telefonista,* care nu face rabat de la alcătuirea paradoxală a unei femei de la linia erotică, altfel o persoană inocentă, cinstită. Mă tem că nici spațiul realizat de scenografa Ina Isbășescu nu nu dă o anume dimensiune montării, nu îi clarifică o identitate subiectului, tensiunilor care se nasc în garsoniera unui bătrân singuratic peste care se năpustesc agresiv doi tineri ai prezentului imediat.

Oricum, nu mi se pare lipsit de importanță și de curaj, totuși, că regizorul Alexandru Berceanu s-a oprit asupra unui text românesc bine scris, al unui dramaturg recent descins în breaslă. Un lucru este indubitabil și indiscutabil: apariția lui Virgil Ogășanu.

Teatrul "Nottara" – Uzina de plăceri ***S.A.*** **de Valentin Nicolau. Regia: Alexandru Berceanu. Scenografia: Ina Isbășescu. Cu: Virgil Ogășanu, Crenguța Hariton, Dragoș Bucur, Ilie Anda. Data premierei: 4 octombrie 2002.**

Un împărat la Târgu Jiu

De Sfântul Dumitru, la Târgu Jiu, au avut loc ample manifestațiuni cu ocazia inaugurării oficiale a Teatrului Dramatic „Elvira Godeanu". Sigur că orice deschidere a unui spațiu de cultură nu poate fi decât un prilej de bucurie și de speranță că lumea are nevoie și de *altceva.* Că spiritul nu a fost alungat de tot din cetate. Proiectul acesta, despre care am știință de prin 1993, îi aparține unui actor de la Teatrul Național din Craiova, Marian Negrescu. Nu pot decât să am cuvinte de laudă pentru toți cei care, artiști fiind, au o asemenea energie încât să dea naștere unor locuri în care teatrul, muzica, artele vizuale, întâlnirile literare să atragă ochii și urechile concitadinilor.

Teatrul este o construcție modernă, cochetă, situată în centrul orașului. Deocamdată trupa este formată și din mulți actori amatori. Chiar dacă unii au terminat unele facultăți particulare sau sunt încă studenți la Universitatea Babeș Bolyai din Cluj. Asta s-a văzut și în spectacolul de deschidere, *Ultimul împărat,* piesa dramaturgului Valentin Nicolau. Este de menționat faptul că la începutul lunii, textul a avut premiera absolută la Teatrul Național din București, în regia lui Alice Barb, decorul și costumele purtând semnătura arhitectului Cătălin Arbore. Protagonistul montării de la Târgu Jiu este actorul Marian Negrescu, domnia sa fiind totodată și directorul instituției. Ambițioasa idee de a începe stagiunea cu o piesă românească nu tocmai simplă, o parabolă a puterii și a dictaturii foarte subtil construită, l-a avut ca promotor pe tânărul regizor Vitalie Lupașcu, absolvent în 1997 al Academiei de Teatru și Film din București, clasa profesor Cristian Hadji Culea, secția regie-teatru. Soluțiile și mijoacele actoricești și scenografice n-au fost dintre cele mai inspirate. Ștacheta a fost ridicată sus, ambițios, încă de la începuturi. *Valoarea* este dată de regizori și de performanța la care ajunge o trupă. Pentru asta este nevoie nu doar de suflet, nebunie și tenacitate, ci și de bani. Să sperăm că oficialitățile locale vor înțelege asta, așa cum s-au arătat binevoitori la deschidere și vor susține proiectele directorului Marian Negreanu. Până atunci, nu uitați: există un teatru nou la Târgu Jiu.

Ion CAZABAN

Această tragedie cotidiană

Din câte știm, piesa simbolistului Maurice Maeterlinck nu a mai fost reprezentată în țara noastră, fie și într-o „versiune scenică", așa cum s-a întâmplat recent la Oradea. Nereprezentată, *Intrusa* a fost, totuși, cunoscută – sub titlul *Oaspetele nepoftit* – în lumea noastră literară și considerată o operă de referință. Este tradusă de Alex. T. Stamatiad, inclusă într-un volum (1915), alături de alte două piese, *Interior* și *Orbii*, din ciclul de texte care, situate între mister și parabolă poetică, aduc o viziune înfiorată și, totodată, meditativă asupra Morții și condiției umane, regăsită obsesiv în sute de pagini scrise, în toate genurile, de Maeterlinck.

În piesa văzută pe scenă, o femeie agonizează. A născut în chinuri și moartea mamei pare un schimb necesar pentru viața copilului. Cei care o veghează – fiicele, soțul, cumnatul, bătrânul ei tată orb – mai speră, se mai amăgesc. Tratată simbolist, această tragedie cotidiană – după formula autorului – se află, de la început, sub semnul scenografic, ușor de înțeles, al ceasului care măsoară scurgerea orelor și al lămpii încă aprinse, a cărei flacără oscilantă aruncă umbre mișcătoare pe pereți. Așteptarea vindecării se împletește cu așteptarea unei rude, o călugăriță ce trebuie să vină în aceea seară. Printr-o suită de semnale stranii, prin cuvintele personajelor care le comentează, Maeterlinck obține un crescendo tot mai subliniat al neliniștii. Ruda așteptată întârzie, zgomotele anunță pe cineva invizibil, vântul șuieră, copacii tremură, câinele se ascunde, lebedele par înfricoșate, lumina lunii amplifică angoasa tot mai greu de stăpânit. Senzația că, în întunericul grădinii, este cineva neașteptat – „oaspetele nepoftit" – crește tensiunea. Ușa nu se mai închide; afară, se aude, ciudat, o coasă tăind iarba... Sensibilitatea acută a bătrânului orb prinde semnalele înaintea tuturor. Aude pași pe scară, un suspin, un plâns, undeva aproape. Simte cum oaspetele nevăzut s-a așezat alături... Cu toții trăiesc o apăsare teribilă, teama îi sufocă, dar pe fereastra deschisă intră doar „o tăcere de gheață". Este momentul culminant al neliniștii – probabil, când muribunda s-a sfârșit și o rază cu „licăriri stranii" străbate brusc vitraliul. Ceasul bate miezul nopții, „un zgomot foarte ușor, ca și cum cineva s-ar scula în grabă" este însoțit de țipătul, tot mai puternic al copilului, tăcut până atunci. Lampa s-a stins, dar când va fi lumină, nu va fi vizibil decât un trup fără suflare, nimic altceva. Pentru că și de astă dată, „restul e tăcere".

Maeterlinck este preocupat de „mobilurile irațională", de ceea ce rămâne inexplicabil, presimțit doar, în replică la pretențiile științifice ale pozitivismului sau la cele de studiu exact ale naturalismului. Merită remarcat că, nu mult mai târziu, într-un articol dedicat dramaturgului, Pompiliu Eliade arăta necesitatea unei noi orientări în arta spectacolului: „se cuvine dar să ne apropiem tot mai mult de sfera în care omul trăiește aievea, de adâncurile lui nepătrunse; ne trebuie un teatru – cum să-i zicem? – static, adică un teatru rod al meditației lăuntrice, un teatru al imobilității și al tăcerii [...] ne trebuie un teatru *intern*, al inconștientului".

Spectacolul orădean, realizat de Mihai Măniuțiu și Vava Ștefănescu, nu este nici imobil, nici tăcut – montarea însă evită „cuvântul zadarnic" (cum dorea și Pompiliu Eliade). Este teatru-dans, punctat de câteva replici, reluate uneori, care spun cât trebuie pentru înțelegerea emoțională nu numai a unei situații dramatice, dar al unui destin existențial.

Decorul (o cameră întunecoasă de castel, în text) este esențializat în sensul urmărit și adecvat tipului de spectacol, iar sugestiile auditive, indicate de autor, au fost parțial înlocuite cu altele care, în alt mod (amintindu-ne de Blaga) „sporesc a

lumii taină". Un țârâit intens de greieri va însoți, cu scurte intermitențe, întregul spectacol. Despărțite de public printr-o pânză străvezie, personajele – șapte femei în alb și trei bărbați în negru – așteaptă pe platoul lucitor, sub zeci de becuri aprinse, ca un firmament înstelat. Bărbații sunt așezați pe scaune, sprijiniți în bastoane albe, de orbi (acum, nu doar bătrânul e orb). Femeile, în picioare, se mișcă încet, se opresc, se mișcă iar, tăcut. Pe toți îi unește aceeași așteptare încordată. Un cap alb, ca de ceară (semănând cu al unui copil), se clatină ușor, mai lent, mai grăbit, la nivelul platoului: e capul muribundei ce va fi permanent acolo, printre acțiunile ce se vor desfășura agitat împrejur. Mișcarea femeilor în alb va exprima o îngrijorare crescândă. Deosebit de piesă, ele au o participare decisivă pe scenă. În piesă, accentul cădea pe senzațiile și presentimentele bătrânului – în acest spectacol, prioritară este mișcarea femeilor. Ele nu-și găsesc locul, se cuplează, se adună, se despart, mută scaunele în felurite combinații, se așază în tăcere, se răstoarnă ostenite cu scaun cu tot. Este o mișcare cu reluări și alternative, variat ritmată, cu accelerări și sincope, cu frângerile și contorsiunile suferinței sufletești. Pașii percutează auzul. Capul de ceară al muribundei atrage magnetic. Cea care se aruncă violent înainte, e prinsă de surorile ei, dar alunecă mereu, repetând apoi mișcarea. O imagine a neputinței și disperării. Rugăciunea spusă de cei trei bărbați – introdusă regizoral – nu calmează agitația femeilor. Respirația gâfâită, zbaterea rapidă a capului de ceară va anunța sfârșitul muribundei. Și când răsună țipătul viu al copilului, capul parcă râde – dar poate nu...

Spectacolul este riguros conceput, atent finisat în modulațiile sale, și oricât i-am sesiza demersul cerebral, acesta nu-l împiedică să ne impresioneze profund.

Teatrul de Stat Oradea – Intrusa **de Maurice Maeterlinck. Traducerea: Anca Măniuțiu. Versiunea scenică și regia: Mihai Măniuțiu. Asistenți regie: Vava Ștefănescu, Mariana Presecan. Decoruri și costume: Vioara Bara. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Distribuția: Mariana Presecan, Ion Mâinea, Dorin Presecan, Șerban Borda, Paula Chirilă, Angela Tanko, Corina Cernea, Codruța Ureche, Geo Dinescu, Mihaela Gerdan, Zentania Lupșe. Data premierei: 10 octombrie 2002.**

Roxana CROITORU

Flăcări

Ultima premieră a stagiunii trecute de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, *Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk)* de S. Anski reprezintă unul dintre spectacolele de rezistență ale repertoriului teatrului.

Creatorul spectacolului, regizorul David Zinder (Israel) format la școala lui Michael Cehov, se revendică ca un continuator al esteticii lui Vlad Mugur, copleșit de ultimele creații ale Meșterului.

Spectacolul oferă o reprezentație de mare rafinament și virtuozitate artistică. În povestea de iubire a Leei și a lui Hanan, eterna iubire imposibil de împlinit în plan terestru (Romeo și Julieta, Tristan și Isolda etc.), conflictul dramatic al piesei se țese din și pe fundalul poveștilor populare evreiești, din elementele ritualului, tainele sufletului tânăr sensibil și de atâtea ori de nepătruns.

Tânărul Hanan, iscoditor prea de timpuriu al Kabalei, moare fulgerător când află că Lea, fata pe care o iubește se va căsători, conform dorinței tatălui ei, bogătașul Sender, cu băiatul unui om înstărit. Nunta la care sunt poftiți și cei

trecuți dincolo (Lea și-a pierdut mama) nu se poate oficia deoarece în trupul Leei a intrat sufletul lui Hanan, un Dybbuk. Tatăl Leei apelează la marele rabin Azreil care nu poate s-o mântuiască, deoarece el, tatăl Sender, a păcătuit, călcându-și promisiunea din tinerețe față de Nisen, tatăl lui Hanan. Conform înțelegerii dintre cei doi tați, Lea și Hanan urmau să fie dăruiți unul altuia.

Spațiul scenografic reconstituie pe scenă o sinagogă-cort (trimitere la sinagoga Casa Tranzit, spațiu de joc des folosit de Teatrul Maghiar), în care publicul este inclus pe două laturi ale decorului. Astfel, spațiul este închis pentru public și deschis pentru actanții care pătrund în centrul decorului, dar joacă și în afara pereților săi cu fante largi și pe coridorul exterior de la etajul, construit din pasarela teatrului, care înconjoară plafonul cortului creând o atmosferă vie, tensionată.

Solul impenetrabil și demonic reînvie protagoniștii după ce mormintele lor, două ochiuri de geam în podea, se aprind. Viața începe să palpite întâi ușorul pentru a ajunge apoi la momente de paroxism, vârfuri de tensiune ale spectacolului. Desfășurarea poveștii e privită din punctul de vedere al Leei. Scena în care cei doi se îndrăgostesc, o clipă de nebunie de mare sensibilitate al cărei efect se naște din priviri și mișcare, pare supranaturală. O atracție și o iubire pe care le simți peste puterile omenești. Muzica însoțește spectacolul, marcând trecerile din real în oniric cu nota de autenticitate specifică. Grupul rudelor, al tinerilor prieteni, nuntași sau aleși ai bisericii, se alcătuiește și se desparte într-o rafinată mișcare scenică ținându-i prizonieri pe cei doi protagoniști.

Iubirea absolută, nepământeană, este liantul piesei. În viața colorată de zi cu zi promisiunile nu sunt eterne. Etern devine păcatul ce trebuie plătit dincolo. Tată și fiică se supun judecății și exorcizării în fața judecătorilor și a marelui rabin, singurul care are puterea de a o elibera de Dybbuk pe Lea, printr-un mare act de voință. Sunt reînviate în fața noastră vechi tradiții: pentru alungarea duhului se suflă din șofar, un fel de corn din corn de țap. Dybbuk-ul părăsește trupul Leei abia după măsura extremă: blestemul, pentru a reveni să-i înlănțuiască sufletul la chemarea iubitei. Cei doi își vor împlini destinul, viața netrăită, cu copii nenăscuți, în eternitate.

Spectacolul a prilejuit întâlnirea cu o uluitoare performanță artistică, demonstrație de virtuozitate rar întâlnită la un debutant. Distribuită după audiție pentru acest rol și angajată după acest succes la Cluj, Kézdi Imola strălucește, se stinge, se aprinde și te cutremură. Gracilă, fină și mlădioasă, în perfect acord cu expresivitatea corporală a lui Dimény Áron *(Hanan)*, în momentul îndrăgostirii, demonică, contorsionată, cu o voce din altă lume atunci când e stăpânită de Dybbuk. O mișcare și o interpretare care produce fiori în public, dar care dovedesc, pe lângă talent, stăpânirea tehnicii de scenă, coordonare a mișcării, a vocii, a expresiei faciale.

Întreaga echipă se structurează în jurul rolului principal secondând-o dar în același timp având fiecare momentele sale de performanță solistică puse în valoare de regizor. Dybbuk-ul lui Dimény Áron își păstrează aura de mister pe tot parcursul piesei, un personaj cu puține rostiri, cu o deosebită putere în priviri și în caligrafia mișcării. Rolul frământat, un amestec de nesiguranță și prestanță, prestanță pe care i-o impune funcția în comunitate, *Reb Azreil*–Biró József se reține prin simplitatea și eleganța interpretării. Bács Miklós–Solul, așa cum am mai notat, e cel ce reînvie povestea, un personaj demonic din altă lume, stăpânul situației și a celor din jur. Roluri mari și roluri mici, interpreți importanți pentru fiecare rol într-o poveste veșnic actuală dintr-o lume pitorească.

Alături de regizorul David Zinder, au creat: decorul și costumele Miriam Guretzky (Israel), coregrafia Yael Cramsky (Israel), muzica Laszloffy Zsolt, măștile Venczel Attila și, nu în ultimul rând, dramaturga Kelemen Kinga al cărei caiet de sală, în formă de stolă e o prelungire a lumii spectacolului.

Antoaneta IORDACHE

Gramatica aspră a războiului

1. Destinul stă ascuns în spatele peisajului spectaculos pe care îl străbate, în căruța ei de negustor mărunt, *Mutter Courage.* Mă grăbesc să afirm o calitate esențială a montării, calitate ce vine, evident, din aprofundarea textului (de către regizor, scenografă, trupă) și care s-ar putea defini ca o încercare de comentariu poetic asupra dramei *Annei Fierling,* prin „ochiul" unui observator respectuos față de Brecht, dar intersat să descopere sensul lucrurilor. Foarte complicat în privința tehnicii de scenă și a mijloacelor de modelare plastică, spectacolul e, totuși, exact: ca un ceasornic german. Nu se lasă deoparte nici o silabă din text. Nicidecum nu se evită atonia muzicală, atât de inconfortabilă interpreților de-a lungul timpului. Înăuntru, în jurul acestor metronimii, ca un al doilea mecanism bine reglat al spectacolului, „lucrează" observatorul de care am amintit. Uneori, în reprezentație, regizorul pare că mânuiește singur planurile secunde (subtextuale sau paratextuale), alteori discursul revine scenografiei, costumelor. Câteodată ai senzația că Ildico Jarcsek-Zamfirescu (actrița titulară), prin forța și prin rigoarea jocului de scenă, este oglinda umbrelor discursive – de dincolo de text. Cu alte cuvinte: regizorul, scenografa, și trupa teatrului de limbă germană din Timișoara se află într-o fertilă complicitate din punct de vedere profesional. Spectacolul „spune" limpede ce a dorit dramaturgul să comunice despre încrâncenata existență a *Annei F.* (căreia războiul îi înghite copiii) și ce nu dorește nimeni în fond să audă, să țină minte: Anume că pașii omului mărunt bolborosesc în van pe drum, atunci când violența stăpânește intersecțiile drumului. Anume că violența nu se manifestă doar în vreme de război, ea poate fi o colivie pentru gânduri, pentru gândurile ce, la o adică, ar zbura!...

2.În viziunea Adrianei Grand, scenografiile războiului presupun lumea învârtindu-se agitat în jurul unei axe moarte, deși de mari dimensiuni. Un fel de copac uriaș stă inutil în centrul scenei. O formă grea, ca de fontă, figurează centrul matematic al întâmplărilor brechtiene. Dacă îl privești cu atenție, prezumtivul arbore se deconspiră drept semn plastic al timpului care s-a oprit. Niște roți dințate de ceas fac decor pe trunchiul obiectului, niște păsări naturale, reale, precum însăși realitatea, se află aninate de o ramură, închise într-o colivie. Războiul pune soldații să alerge în urmărirea victimelor lor, ceea ce soldații și fac, determină fuga din loc în loc, din compromis în compromis, a Mamei brechtiene, în ideea că, eventual, ceva mai poate fi salvat. Din când în când, cercul scenei se taie cu un reflector de lumină. Pe felia acesta de lumină pătrund alți soldați, în căutarea altor victime. O platformă de metal mărginește cercul metaforic. Un inel de foc înconjoară întrebările chinuite și meditațiile comune al negustoresei prinse, fără vină, în angrenajul unui scenariu ce îi depășește puterile. (E cît pe ce să se aprindă de-adevăratelea pelerina de postav a actriței!) Timpul s-a oprit imediat după gongul reprezentației, adică în viziunea scenografei, piesa lui Brecht își anunță consecințele de la început: Astfel, soldații Adrianei Grand sunt îmbrăcați de cum apar pe scenă, somptuos, alb-murdar, însă și peticit. În viziunea scenografei, ca și în viziunea regizorului, nu soldații reprezintă cheia existenței distruse a *Annei Fierling.* Soldații sunt niște actanți...

3. Piesa lui Brecht, în regia lui Victor Ioan Frunză, deși în hainele de gală ale spectacolelor voit teatrale, cu cheltuieli serioase pentru fel de fel de inginerii scenice – și pentru fel de fel de pirotehnii arată plauzibil, azi, când spectatorul nu se mai lasă amăgit, după Războiul din Golf și altele, de patetism și lirism bibliografic. Asupra temei funciare din text – violența! – mi se pare concentrată montarea. Efortul de a înțelege ce se întîmplă, de ce se întâmplă așa – iar nu altfel, o individualizează pe Jarcsek-Zamfirescu de alte interprete ale rolului, care erau (sigur) mai înduioșătoare decât ea. Această *Mutter Courage* pe care ne-o propune Frunză este însurubată, fără să știe, în timp. Pe fața *Annei Fierling* curge sudoarea, sufletul ei întâi se golește – apoi se înclină sub situație – apoi speră patetic, într-o recuperare, fie și ipotetică, fie și individuală. Toate acestea sunt întrebări, nu exclamații, ne spune spectacolul lui Frunză. Există o serie de cazuri Fierling. O nesfîrșită serie de experiențe teribile, în vreme de război, ori în vreme de pace. Omul merge, de voia lui, pînă la intersecție. Acolo e așteptat.

Nu doar Destinul stă să oprească la intersecții omul, spune spectacolul. Aceea a fost ideea despre Anna Fierling, a lui Bertolt Brecht. Ce este, de fapt, în spatele peisajului prin care se mișcă un ins oarecare, întreabă spectacolul, pe cînd crește în peisaj silueta gravă a Morții?

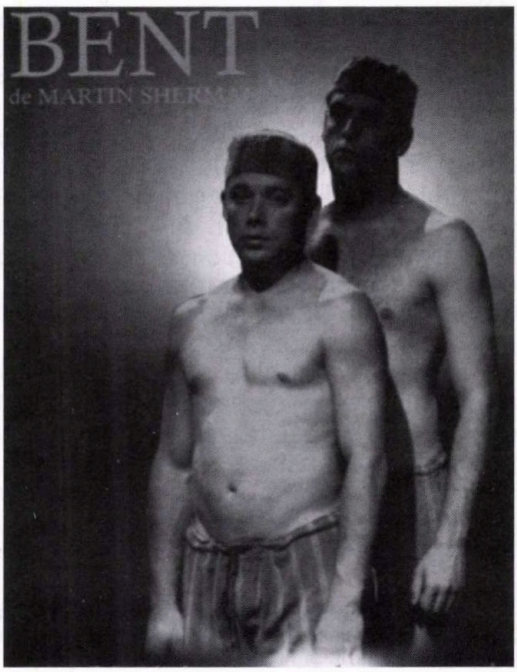
4. Am văzut la București montarea în condiții ideale. De studio ambiental. Chiar nu îmi dau seama cum ar arăta pe scenă, cu toate „focurile"plasate la doi metri mai sus, la o distanță igienică de spectator?!

Teatrul German de Stat din Timișoara – Mutter Courage und ihre Kinder **de Bertolt Brecht. Regia: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand. În orchestră: Robert Kiss, Emil Zău, Sorin Steia, Emil Zoltan, Anton Baranyai, Valentina Kohonicz. Coregrafia: Liana Iancu. Leight design: Victor Ioan Frunză. În distribuție: Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, Johanna Adam, Boris Gaza, Mircea Dragoman, Marc Ossau, Alexandru Ternovici, Tatiana Sessler, Ionuț Chiriac, Wolfagang Erns, Dana Borteanu, Isolde Cobeț, Enikö Benczö, Daniela Török, Bernard von Bömches, Ioana Iacob, Karina Reitsch, Simona Vintilă. Soldați: Dorian Bota, Vicențiu Ciocan, Ham Gellert, Mihai Mareș, Silviu Munteanu, Benone Vizitiu.**

A fi ce ești abia prin moarte...

1. Interpretul rolului principal, Cristian Iacob, mizează pe acumularea de detalii introspective, astfel încât, o dată atins punctul-limită al dramei – prin moartea eroului ei –, din ghemul de situații inedite din piesă (câteodată șocante, pentru spectatorul român), în prim-plan se proiectează filamentul unei teme inevitabil mai substanțiale decât cazul. Cu alte cuvinte, în montarea de la Teatrul Bulandra, povestea cu homosexuali a lui Sherman nu e „citită" pe coordonata militantă, ci sub raportul destinelor omenești. În opinia mea nu regizorul, ci actorii sunt, în acest spectacol, artizanii lecturii scenice care reușește să focalizeze atenția sălii asupra problemelor de rang înalt ale personajelor: probleme manevrate de situația lor sufletească, de criza lor de conștiință ori, mai grav, de o criză de identitate. Piesa ar fi îngăduit, bine scrisă cum e, și un *show gay* foarte dezbrăcat, manifestat, obraznic (de o turnură specifică, în fond, oricărei „ieșiri în lume" a categoriilor considerate marginale de societate, la un moment dat: vezi fenomenul hippy, vezi feminismul anilor '70). Despre acest traseu „mai decoltat", montarea doar amintește, cât „să nu supere" privitorul. Zona așa-zicând *mitică* a culturii gay semnalizează ici-colo în scenă, mai ales la începutul reprezentației, dar cu becul unei lanterne de buzunar...

2. Șocant, în reprezentația de la Bulandra, nu e trupul de bărbat gol care trece de 2–3 ori pe scenă. Ecuația istorică a piesei devine problematică – până la șoc – pentru spectator. Ecuația spune că, în vremea lui Hitler, în afară de evrei, uneori mai cu sârg decât evreii erau vânați homosexualii, deoarece parte dintre hitleriștii importanți – fiind homosexuali – plăteau cu crimă împotriva semenului lor sexual propria-le supraviețuire. Regia nu forează acest filon documentar (*sau eseistic*?) al piesei. Regizorul Elie Malka se mulțumește să descrie peisajele imediate ale dramei (precis, însă, cumva didactic, expozitiv de la scenă la scenă, de la act la act, lămuritor, corect profesional, dar fără accent de viziune). Punctul regizoral de vedere ezitant asupra căii pe care rulează.



Prin opțiunile lor de conștiință, reamintește piesa, oamenii nu sunt unii albi, alții galbeni, alții negri, unii heterosexuali, alții homosexuali. E greu să vezi astfel lumea. Totuși, există ființe umane care nu știu de ce le e dat să fie ceea ce sunt. Nu acceptă să fie ce sunt. Nu recunosc. Câteodată, omul preferă să sufere pentru ceea ce nu e. Max crede că e mai bine să fie internat în Lagărul de la Dachau ca evreu și poartă cunoscuta stea galbenă, deși, în epocă, aceleași consecințe funebre i-ar urmări existența, fie cu stea pe piept, fie cu triunghiul roz, al homosexualilor. Textul, tocmai despre *recurența suferinței* reușește să comunice. Despre rima în planul general, omenesc, a Miturilor Gay, atâtea câte sunt...

3. Mihai Gruia Sandu impune conturul rolului dintr-o „trăsătură de penel", ca și Constantin Drăgănescu. Primul este un travestit grotesc, cu „idei și morală", celălalt joacă la capătul unui polonic glume de Kapo de Lagăr. „Fetițele lui Max" (Adrian Ștefan, Daniel Popa, Radu Micu) compun atent, laborios, folositor contextului. La finalul primului act, Cristian Iacob culege aplauze la scenă deschisă. La finalul celui de-al doilea act, Max se sinucide. A aflat cine este! Alege să moară gay (*bent*) decât să ia de la capăt, la Dachau, dilemele existențiale deja parcurse.

Teatrul Lucia Sturdza Bulandra – Bent **de Martin Sherman. Traducerea: Alex Leo Șerban. Regia: Elie Malka. Decoruri: Ando Dumitrescu. Costume: Velica Panduru. Cu: Cristian Iacob, Daniel Popa, Adrian Ștefan, Radu Micu, Mihai Gruia Sandu, Romeo Pop, Constantin Drăgănescu, Marius Capotă, Radu Amzulescu, Gabriel Spahiu, Marius Chivu. Muzica: Gintaras Sodeika. Costum Greta: Suzan Suliman.**

Liviu ORNEA

Viața de toate zilele a Antoanetei Zaharia

Ce face o tânără actriță lansată acum câțiva buni ani ca o mare, talentată speranță, rămasă cam în acest stadiu pentru că nimeni nu a folosit-o decît în spectacole așa-zis experimentale, de underground (nume potrivit doar pentru că și „Green Hours" și „ACT" sunt săli din subsoluri), nimeni nu i-a dat să joace decât rolișoare, jucările în care să se miște mult, să-și folosească dicția, să fie haioasă? Ce face ea când realizează că dacă va continua așa se va pierde iremediabil? Ce face când înțelege că pentru a deveni o actriță adevărată trebuie să se confrunte cu textele mari (mă bucur că am auzit-o, de curând, și pe Dorina Lazăr spunînd acest lucru, după Gala de la Mangalia), să iasă din sarabanda spectacolelor jucăușe de buzunar gen spectacol de absolvire? Ce face când înțelege, mai ales, că e complet neputincioasă, pentru că ea singură nu se poate distribui în Cehov oricât ar vrea? Când vede că drumul ei în loc să urce pare să se învârtă în cerc?

Ce face în situația asta Antoaneta Zaharia – pentru că despre ea e vorba? Închide iremediabil cercul, scriind ea însăși un textuleț asemenea multor altora în care a jucat (îmi vine în minte un mare actor care, „înainte", tot trebuind să recite poezele patriotice și de închinăciune, le mai și scria pe unele ca să ia banii și pe dreptul de autor). Textul acesta, în care autoarea și-a vărsat amarul povestind neantul unei zile din lungul șir asemenea, ivit din disperare, e chiar bun. Are ritm, e alert, firesc, credibil, are dialog curgător (aici e, poate, și mâna Theodorei Herghelegiu). Dar nimic mai mult (să nu mă întrebe cineva ce vreau mai mult!). Și e jucat excelent, cu nuanțe, cu mișcare, cu tot ce vreți de Antoaneta Zaharia și de Frosa Cercel. Dar, iarăși, nimic mai mult. Un spectacol plăcut, deconectant, îți face bine ca o limonadă într-o zi toridă.

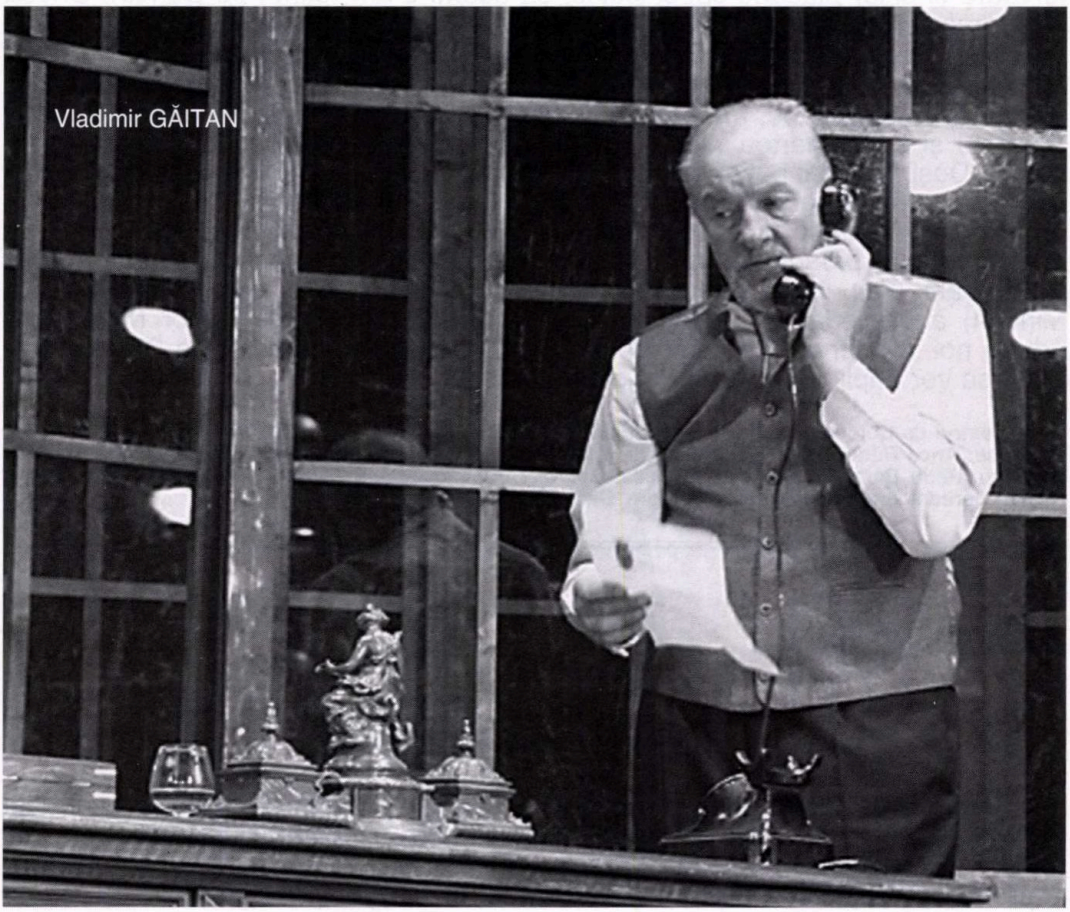
Sigur, e mai bine să joci ceva, orice decât să lâncezești. Înțeleg (sau cred numai că înțeleg) disperarea tinerilor actori ajunși în această situație. Sunt convins și că e bine să existe asemenea spectacole, făcute serios, cu profesionalism. Dar nu cred că aceasta e salvarea. Le văd mai mult ca pe o etapă, nici nu știu dacă neapărat necesară. Nu înțeleg nici cantonarea Theodorei Herghelegiu în acest gen de teatru. Le aștept, și pe ea, și pe Antoaneta Zaharia, la întâlnirea cu – dacă îmi îngăduiți o vorbă mare – teatrul adevărat.

Muzeul Literaturii Române, Compania "Antract" – Ziua în care nu s-a întîmplat nimic **de Antoaneta Zaharia. Regia: Theodora Herghelegiu. Ilustrația muzicală: Cosmin Șofron. Scenografia: Anuca Ion. Cu: Antoaneta Zaharia și Frosa Cercel.**

Constantin PARASCHIVESCU

Plăcerea jocului

Atacat pentru succesul comediei *Titanic-vals* (premiera 21 noiembrie 1932) de ofițerime, cler și politicieni, lezați de aluziile puțin protocolare la adresa moralității lor, Tudor Mușatescu s-a apărat cu un răspuns ofensiv, ridiculizându-i într-o acidă, *...Escu*, reprezentată la sfârșitul anului următor (23 noiembrie 1933 spune autorul, 11 decembrie scrie Ioan Massoff în istoria sa, neconcordanță de date ce nu privește pe autoarele caietului-program, ci numai faptul că o publică la două pagini diferență fără avertizare). În plină campanie electorală atunci, cu răfuieli și victime, proliferarea naționalismului șovin și a fascismului pe continent, ea n-a mai produs reacția ostilă, fie pentru că „...eștii" aveau alte preocupări pe cap, fie că se schimbau prea repede din funcții sau nu mai aveau argumente s-o facă. Era prea directă satira, lovea în mecanismul care întreține lichelismul politic și demagogia, cu văpăi generalizatoare ce nu mai puteau fi amendate. Și cu artă, câștigând adeziunea publicului și a deceniilor ce au urmat. Spunea dramaturgul că în anul următor, în 1934, se



Vladimir GĂITAN

reprezenta la Teatrul Național într-o singură săptămână de patru ori *Titanic* și de tri ori *...Escu*. S-a reprezentat cu succes și în anii ideologiei restrictive, vizând „politicianismul burghez", se reprezintă azi vizând... cum să-l mai spunem? Succes ce nu rezultă, însă, numai din răsfrângerea acestei realități, ci mai ales din harul cu care e pusă în valoare artistică pe o direcție articulată pe tipuri și motivații de intrigă reale. Ceea ce poate orienta și o transpunere cu o măsură inspirată de teatralitate, sau, dimpotrivă, o abatere spre șarjă și vulgar (am văzut și mitocănie).

Alexandru Dabija, la „Comedie", a valorificat-o, firește, cu măsura pe care i-o știm, pe o direcție de pronunțate motivații și cu o plăcere contaminantă a jocului de substanță. Nu a apăsat reflexul la actualitate, care rezultă mai surprinzător și de efect așa, drept pentru care și interpreții și-au găsit tonul optim. De expresie comică lucidă, subtilă, Ion Lucian (pe care îl revedem cu plăcere pe scena unde a slujit ani în șir – *Iorgu Langada),* Gheorghe Șimonca *(Traian Necșulescu,* excelent în jocul perspectivei duble), Eugen Racoți (un *comisar* el însuși derutat de capriciile demnitarilor).

Doi actori își găsesc în plăcerea jocului, prilej de fructificare maximă a umorului autentic, mai puțin relevant până acum la Vladimir Găitan, de exemplu *(Decebal Necșulescu),* reîntâlnit cu satisfacție într-un rol creat cu surprinzătoare vigoare cameleonică, relevat la Gabriela Popescu *(Miza),* dar parcă nu cu atâta comică fervoare și chiar plusând spectaculos, ca acum. L-am reținut pe Dumitru Chesa *(Generalul Stamatescu),* eclipsat cu îngăduință de sine, parcă, de temperamentul cazon al consoartei, am evidențiat-o pe Mihaela Măcelaru *(Mitzi)* în rolul fetișcanei aprinsă de amorul vârstei, în al cărui foc îl atrage cu ceva și pe Aurelian Bărbieru *(Platon).* Nu știu de ce, mai puțin conturate și motivate în joc, Mihaela Teleoacă *(Amélie)* și Delia Nartea *(Nina).* Ca și Radu Bânzaru *(Bebe Damian),* prezent și-atât. Deși îngroșat puțin, bun momentul celor doi mardeiași, Șerban Georgevici *(Fane),* George Grigore *(Pișlică).* Decor elegant (Puiu Antemir).

Probe materiale îl fac prezent pe autor prin exponatele din foaier (manuscrise, obiecte personale), o originală ceremonie de premiere cu pălării a unor artiști care i-au interpretat personajele (nostimă idee a directorului George Mihăiță) a precedat un spectacol ce-l aduce și spiritual pe Tudor Mușatescu printre noi, cu verva-l contaminantă și unică ce-l face nemuritor (la 22 februarie 2003 se vor împlini o sută de ani de la naștere).

Teatrul de Comedie - ...Escu **de Tudor Mușatescu. Regia: Alexandru Dabija. Decor: Puiu Antemir. Costume: Anca Răduță. Cu: Vladimir Găitan, Ion Lucian, Gheorghe Șimonca, Dumitru Chesa, Aurelian Bărbieru, Radu Bânzaru, Mihaela Teleoacă, Gabriela Popescu, Delia Nartea, Mihaela Măcelaru, Eugen Racoți, Șerban Georgevici, George Grigore. Data premierei: 19 octombrie 2002.**

Irina IONESCU

Depășire imposibilă

Deși este considerată „o prezentare exactă și plină de umor a generației Internet", în care moartea „apare ca fiind singura experiență de viață, cea mai reală", piesa lui Igor Bauersima – *Norway. Today,* este deja, ca mod de aboradare și prezentare, un text datat.

Doar ideea care a stat la baza montării pare să reziste, din păcate, și în sprijinul acestei afirmații îmi permit să citez cazul americanului de origine asiatică – Gene Kan. Student la Berkeley, inventator al programelor *Gnutella*, *Infrasearch* și *Jxt*, geniu al informaticii la numai 25 de ani, Kan s-a sinucis în vara acestui an, dezamăgit fiind de incontrolabilitatea Internetului și, mai ales, de regulile noii economii mondiale.

Personajele lui Igor Bauersima plănuiesc și ele să se sinucidă, dar teribilismul, exhibiționismul, felul în care își filmează ultimele momente de viață, căutând cu înverșunare efectul teatral și genialitatea nu duc altundeva decât la o *făcătură*, adică exact la ceea ce încearcă ei cel mai tare să evite.

După simplitatea, sinceritatea și, în definitiv, cruzimea mesajelor, trimise din pragul morții de victimele atacului terorist de la 11 septembrie, mesaje înregistrate, de cele mai multe ori, grație serviciilor de mesagerie vocală, motivații de genul: „împinși de dorința atingerii abisului, însetați de dorința de a muri, cei doi încearcă să mai trăiască un ultim rest de adevăr punându-și capăt zilelor", nu pot fi decât niște fraze căutate într-un caiet-program, fie el și foarte bine conceput și tehnoredactat.

Un surogat, nici măcar extraordinar ambalat al unei realități, realitate care depășește, deja, orice imaginație, impresie sau emoție artistică.

Norway. Today amestecă fără stridențe, dar cu ostentație mai multe tipuri de limbaj, motiv pentru care în loc de fundal folosește un *display* pe care proiectează imagini filmate anterior, niște discuții pe *chat* autentice, cadre statice cu rol explicativ, scene *live* captate cu ajutorul unei minicamere de luat vederi. În ciuda tuturor acestor așazise inovații, nu este o montare spectaculoasă, ci mai degrabă una *călduță* și, în orice caz, *curățică*.

Paula Simion și Gabriel Pintilei, în rolurile celor doi protagoniști, se descurcă, în general, foarte bine, deși unele emoții îi mai trădează din când în când. Imaginile filmate și probabil montate de Cătălin Mitulescu și Marius Panduru îi pun cel mai bine în valoare, lipsa experienței fiind mult mai puțin vizibilă.

Deși pornește de la o realitate și niște mijloace de realizare considerate un fel de atuuri ale noilor generații, spectacolul se oprește undeva la jumătatea drumului, dacă nu chiar și mai devreme. Nu este nici pe departe o încercare îndrăzneață de utilizare a tehnologiei de care dispune, combinând-o cu un decor convențional, o scenă italiană, niște lumini care *aproape nu se văd*, un joc actoricesc doar în parte proaspăt și neîncărcat de gesturi dobândite.

Forța subiectului – fascinația actului suicidar, văzut drept o formă de inconștiență și curaj extraordinar, în același timp – se pierde în tot acest amalgam, fără să provoace sau să intrige în vreun fel.

N-ar fi prima oară când un spectacol ar împărtăși această soartă ingrată, dar e foarte departe de promovarea făcută evenimentului și mai ales, de pretențiile novatoare ale unei noi generații de artiști.

Teatrul Odeon – Norway. Today **de Igor Bauersima. Traducerea: Victor Scoradeț. Regia: Andreea Vălean. Scenografia: Constantin Ciubotariu. Ilustrația muzicală: Andreea Vălean. Imaginea: Cătălin Mitulescu, Marius Panduru. Distribuția: Paula Simion, Gabriel Pintilei. Data reprezentației: 5 octombrie 2002.**

Ioana ANGHEL

Moartea unui comis-voiajor sau "Chipul înfrângerii!"

Una dintre disputele stârnite de *Moartea unui comis-voiajor* în rândul exegeților operei lui Arthur Miller este cea cu privire la natura tragică a textului. Poate sau nu fi denumită piesa o tragedie?! Pe de o parte s-a considerat că personajul principal – l-am numit pe *Willy Loman* – este un „oarecare", un ins modest lipsit de măreția eroului tragic precum *Oedip* în antichitate ori *Lear* în dramaturgia secolului al XVI-lea. În sens invers, însuși Miller argumenta că tragismul textului constă în tăria de caracter a eroului, (chiar fără măreție fiind acesta), de a-și apăra până la capăt, chiar cu prețul vieții, demnitatea personală și visurile. Privind din acest punct de vedere, textul lui Miller este o tragedie modernă. Bineînțeles, tragedia unui învins. Cel mai dureros este, însă, că Willy Loman a fost învins chiar de el însuși. Imaginea greșită despre el însuși, despre copiii lui, despre putințele proprii l-au făcut profund nefericit, punctul terminus al disperarii și inadaptării fiind însăși sinuciderea..

Mult pomenitul și visatul „american dream" este prezentat aici în întreaga-i „splendoare". Oameni mai slabi, mai puțin curajoși, ori neaventurieri, mai singuratici, sigur mai puțin materialiști, au fost atinși de suflul ratării, crezând într-un ideal ce nu-i reprezenta. Visul american – o utopie pentru atâția și atâția oameni. *Willy Loman* și fiii lui – victime ale acestei utopii; așa stând lucrurile, nu pot fi blamați pentru ceea ce și-ar fi dorit să devină.

Textul este dureros de dur, de adevărat și de actual. Montarea de pe scena Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, semnată de Dominic Dembinski, este un duș rece oferit spectatorului. Sensurile piesei, caracterul dramatic, aerul deprimant pe care îl expiră scena, drumurile fără ieșire ale eroilor sunt disecate cu inteligență și talent. Regizorul și trupa transmit publicului întreaga disperare și dezorientare a membrilor familiei Loman, hăul ce se cască între ceea ce se cred și ceea ce sunt în fapt eroii lui Miller.

Willy Loman, întruchipat excelent de Mircea Andreescu, este atât de chinuit, de măcinat și de frumos totodată, încât parcă tu, ca specator, respiri un pic ușurat în momentul morții, parcă te bucuri că a scăpat de greutatea propriei existențe. *Biff Loman* (întruchipat de Dan Cogălniceanu) este fiul cel mare al lui Willy. Toate visurile neîmplinite, idealurile neatinse sunt proiectate de tată în viitorul băiatului, în mod cert curând un mare om de afaceri, un răzbătător, prin urmare, un învingător. Și, din nou, realitatea este departe de sărmanul *Willy Loman.* De ce? Pentru că fiul cel mare, talentatul sportiv din vremea liceului, fermecătorul tânăr din vremea adolescenței, este în realitate un ratat! Ba chiar mai mult, un pungaș mărunt, incapabil să-și construiască un drum – măcar onest – în viață. De fapt, singura rază de lumină în toată această noapte ce-i învăluie pe toți Lomanii se întrevede în final, când *Biff* recunoaște că este un ins OARECARE, că nu va ajunge cine știe ce mare om de afaceri, că nu va revoluționa lumea în nici un fel. Cel puțin va avea șansa de a nu trăi toată viața nefericit în propria-i piele, precum tatăl lui. Actorul are

multă forță și coerență în lupta disperată de a se găsi pe sine, uneori însă devine monoton.

Hol, fratele mai mic, un fante de cartier, de asemenea un tip oarecare, își trăiește existența în umbra „genialității" fratelui mai mare. El pare, dintre toți trei, cel mai adaptat, dacă se poate spune așa, propriului destin, neînțelegând însă mai nimic din lupta și neputințele tatălui. Tot ceea ce promite este să se însoare, un lucru de altfel la îndemâna aproape a oricui! Încearcă mereu să-și susțină atât fratele cât și tatăl, rămânînd însă mai mereu pe dinafara conflictului dintre cei doi. Marius Cordoș izbutește în rolul lui *Hol* să aducă pe scenă un întreg univers de cartier, o lume consumată între un servici oarecare, un apartament – culmea avuției – și o serie de femei la fel de oarecare ca și el.

O adevărată bucurie pentru spectator este prezența Virginiei Itta Marcu în rolul *Lindei Loman,* soția nefericitului *Willy Loman.* Blândă, indulgentă, protectoare, caldă, tristă, însingurată, speriată, disperată sunt nuanțe cu care actrița îmbogățește rolul. Virginia Itta Marcu, dincolo de personaj, emană generozitate, talent, modestie, dăruire pentru scenă.

Multitudinea spațiilor de joc cerute de textul dramatic poate constitui o problemă pentru scenograful ce trebuie să gândească scena în așa fel încât să nu piardă nimic din atmosfera locurilor de desfășurare, acestea fiind foarte importante în contextul spectacular: habitatul familiei Loman, camera de hotel obscur în care *Willy Loman* își întâlnește amanta, așa-zisa grădină a familiei etc. Mihai Mădescu a conceput un décor unic, compus din spații succesive atât pe orizontală – în profunzimea scenei – cât chiar pe verticală. Prezența permanentă a coșciugului-bancă dă și mai multă greutate zbaterilor de pe scenă. Toate au un final și acela nu poate fi decât moartea. În plus, coșciugul dă impresia că toți trăiesc (trăim ?) într-un enorm cimitir.

O bogăție de stări, gânduri și nuanțe este ceea ce ne oferă *Moartea unui comis-voiajor,* dovedind, din nou, că Teatrul din Brașov are o trupă realmente valoroasă, căreia nu-i trebuie decât un regizor bun pentru a da valoare scenei. Iar întâlnirea cu Dominic Dembinski s-a dovedit a fi benefică pentru toți.

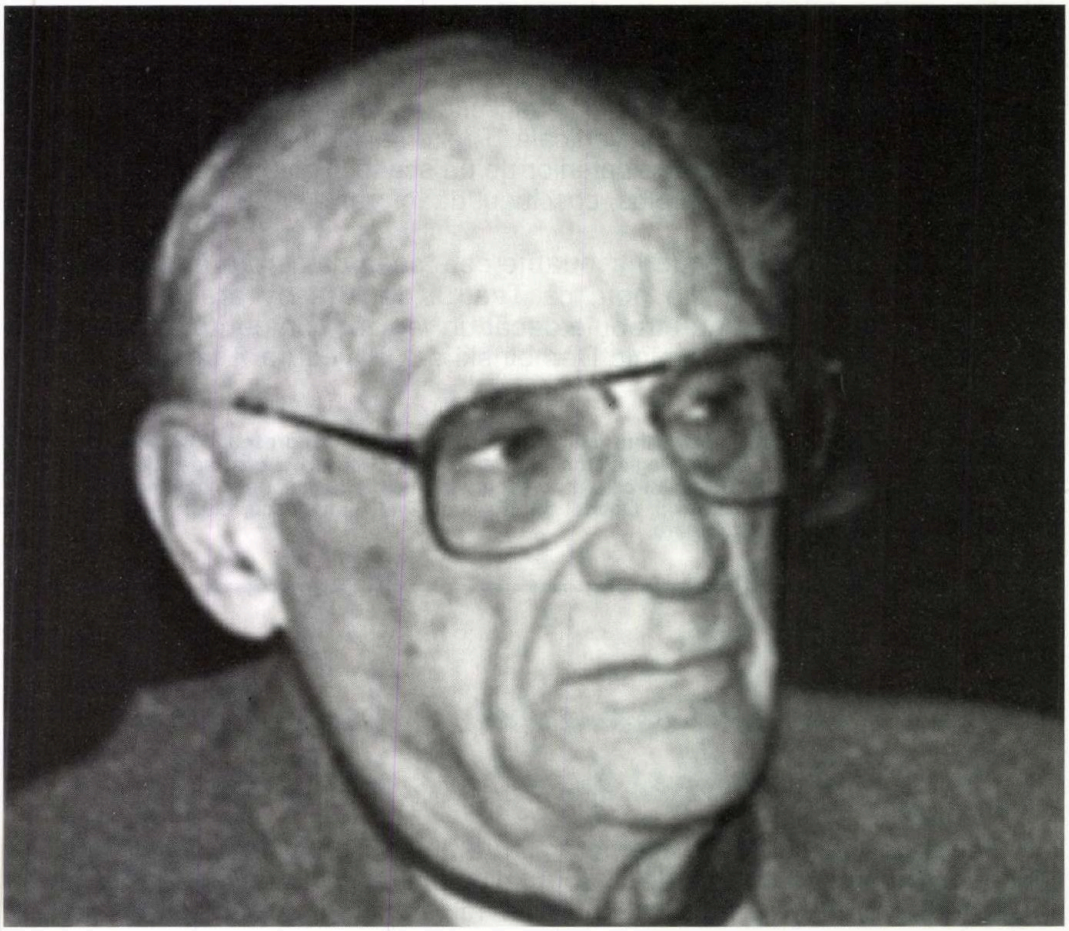
Moartea unui comis-voiajor **de Arthur Miller, Teatrul "Sică Alexandrescu", Brașov, stagiunea 2001–2002. Traducerea: Sima Zamfir. Regia: Dominic Dembinski. Decoruri și costume: Mihai Mădescu. Ilustrația muzicală: George Marcu. Cu: Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Dan Cogălniceanu, Marius Cordoș, Marius Cisar, Bianca Zurovski, Gabriel Săndulescu, Dan Săndulescu, George Custură, Relu Sirițeanu, Mirela Borș, Lorena Ciubotaru.**

Contemporaneitatea clasicilor sau ce mai face Arthur Miller

Citind jurnale, cărți de memorii, (auto)biografii ale unor artiști faimoși, scriitori, gânditori ce au trăit de-a lungul ultimului mileniu, descoperi că marea lor parte au creat, au trăit, au murit în mizerie, talentul și opera fiindu-le

recunoscute post-mortem. Puțini sunt cei ce s-au bucurat de un mecena ori de recunoașterea unanimă, încă din timpul vieții, a geniului, a valorilor revoluționare pe care le propuneau. Secolul XX a schimbat, intr-o oarecare măsură, această imagine. Pictori, compozitori, scriitori, filosofi de geniu au fost încununați de laurii gloriei, fiind în același timp clasici și contemporani. Material de studiu școlar și, în același timp, lider de opinie din punct de vedere cultural ori politic, ministru ori ambasador. Gabriel García Márquez, Umberto Eco, Günter Grass, André Glucksmann, Michel Houellebecq, Arthur Miller sunt personalitați „tangibile": scriu, publică, primesc premii, opinează, oferă conferințe de presă, predau în universități faimoase, se „mișcă" și scriu despre ...noi, despre momentul actual din punct de vedere artistic, ideologic, economic, politic.

Arthur Miller tocmai și-a petrecut luna octombrie în Europa, asistând la Paris, la teatrul „Atelier", la premiera spectacolului *Mr. Peter´s Connections,* unul dintre textele sale relativ recente, lansându-și ediția în franceză a volumului de memorii *Echoes down the corridor,* mergând mai departe la Oviedo, în Spania, pentru a primi un important premiu literar. Și cum în astfel de momente titanii se adună, lansarea pariziană s-a bucurat de prezența



altor doi maeştri, Jorje Semprún şi Ismail Kadare, iar prezentarea în faţa admiratorilor spanioli a fost realizată de alt „clasic" deja, scriitorul Carlos Fuentes.

Momentul în care o personalitate îşi dezvăluie memoriile este impresionant; ca şi cum o oglindă reflectă tot trecutul, privit însă în continuare subiectiv, şi în acelaşi timp, prin prisma experienţei adăugate de bătrâneţe. „Întotdeauna am visat să fiu dramaturg şi sunt...Pot spune că mi-am îndeplinit toate visurile, cu toate că nu trebuie uitate eşecurile. Ca să fi dramaturg trebuie să ai multă încredere şi multă putere pentru a persevera, pentru a te menţine, pentru a merge înainte...". Miller a vrut ca opera sa să fie un martor al vremurilor pe care le-a trăit şi a optat să transmită această imagine prin teatru. De ce? Foarte simplu: „...creierul meu funcţionează aşa. Am experienţa dialogului, îmi place să ascult şi să vorbesc; chiar şi proza mea pare să fie gândită pentru a fi rostită. Văd viaţa în scene, ca pe o succesiune de înfruntări între persoane...". „Teatrul meu e compus din detalii, din gesturi mici. Mă interesează lucrurile mărunte care se petrec între oameni. Vedem problemele mari de o manieră abstractă, dar când te apropii de oameni, îi vezi că suferă, iar eu asta vreau să arăt în opera mea.". „A fi dramaturg este în mod sigur o tortură cu care, însă, trebuie să ai multă răbdare. E foarte dificil ca personajele pe care le-a imaginat autorul să corespundă în realitate cu actorii care există într-adevăr... asta este o problemă fără soluţie, aşa că până la urmă trebuie să te resemnezi cu încercarea de a nu se pierde pe scenă spiritul textului dramatic. Am întâlnit odată un actor care într-adevăr întruchipa personajul aşa cum l-am conceput eu; s-a întâmplat însă ce era mai rău: s-a îmbolnăvit înaintea premierei şi a trebuit să fie înlocuit de un altul care era şomer. Şi, din păcate, merita să fie aşa.".

Arthur Miller s-a născut acum 87 de ani, în New York. Tot acolo trăieşte şi acum. Întreg destinul său este „dependent" de realitatea americană. A traversat aproape un secol de istorie tulburătoare privind, analizând şi, în final, scriind. Marea criză economică din 1929, al doilea război mondial, războiul rece, căderea blocului comunist. Iar acum, în acest început de mileniu, Arthur Miller a „privit" prăbuşirea turnurilor gemene, ascensiunea belică a preşedintelui Bush, lupta cu lumea musulmană, curentul antiamerican ce poate fi detectat azi în Europa: " un an în urmă, toată lumea era solidară cu Statele Unite, dar acum această solidaritate s-a transformat într-un capital de simpatie delapidat de administraţia Bush; eu sunt împotriva acestei guvernări. Dar chiar dacă Bush ar dispărea, problema ar persista, pentru că există un conflict între ţările conduse de fanatici religioşi şi cele care cred în existenţa societăţii civile...În Irlanda, în Israel, în multe ţări arabe, guvernează fanatismul religios. Cum dialogăm cu fanaticii? Se poate discuta cu ei? Politica Statelor Unite a agravat problemele, dar nu le-a inventat.".

Un destin uman şi artistic aşa cum este cel al lui Arthut Miller poate deschide porţi în mintea oricui i-ar citi memoriile ori i-ar vedea montate pe scenă ultimele creaţii dramatice. Piese precum *Moartea unui comis-voiajor, Vrăjitoarele din Salem* sunt deja clasice, intrate în patrimoniul literaturii universale. Cu toate astea, Miller scrie în continuare şi scrie despre ceea ce trăim în acest mileniu tocmai pornit. Oare traducătorii noştri de engleză nu ar putea oferi, atât lectorilor cît şi spectatorilor de teatru, ultimele scrieri ale acestui titan al literaturii care este Arthur Miller?!

Oana BORȘ

Scena – locul unde nu poți să te ascunzi

30 de ani de actorie, dintre care 29 la Teatrului „Ovidius" din Constanța. Acesta ar fi puntea ce îi leagă pe Diana Cheregi și Eugen Mazilu. Vieți de actori, petrecute pe scenă, „la vedere", mereu sub lumina reflectoarelor.

Și cum cea mai mare satisfacție a unui actor este aceea de a se întâlni cu personaje complexe, *Filumena Marturano* și *Dominico Soriano* au fost cadoul oferit celor doi cu acestă ocazie festivă.

Piesa lui Eduardo de Filippo, „cu o puternică și generoasă substanță teatrală", dezvăluie valențe ale umanului, ascunse în dramele unei comunități mici, casnice, drame născute din ciocnirea a două personalități de forță. Lupta Filumenei nu este numai lupta cu Dominico, ci și cu propria sa viață în care și-a înăbușit durearea iubirii refuzate, călidu-și voința de a învinge.

Regizorul Gabriel Borodan, aflat la a doua montare pe scena teatrului constănțean, a mers în decodarea sa pe direcția poate mai imediată, dar și limitativă. Astfel, întâlnim o Filumenă epuizată din punct de vedere emoțional, care doar își urmărește cu tenaciatate și nonșalanță scopul (acela de a le asigura celor trei băieți ai săi un viitor). În fața agresivității ei, Domenico nu poate avea replică. Tarantela este cea care dă ritmul evenimentelor – de altfel, acțiunea începe cu o napolitană ceartă, în care spartul farfuriilor se transformă din descărcare nevrotică, în plăcere – într-un spectacol cu iz clasic: acurateție a personajelor, conturate în tipologii bine definite, o normalitate

a rezolvării situațiilor, decorul al unui interior obișnuit. Punctul în care montarea câștigă este acela al nunții Filumenei cu Domenico, moment de intensitate emoțională.

Dincolo de prezențele scenice ale celor doi protagoniști, și este de remarcat aici, temperamentul Dianei Cheregi, trei interpretări s-au mai desprins din întreg. Alexandru Mereuță, în rolul lui *Alfredo Amoroso,* cu experiența unei cariere pe scenă a dat măsură adecvată personajului; Iulian Enache, într-un rol episodic, cel al avocatului *Nocella,* o apariție extrem de bine închegată, și Alexandru Delescu, (student, anul II, la Universitatea „Ovidius") al cărui firesc în interpretare (a fost *Michele)* trebuie remarcat, acum la început de drum.

Teatrul "Ovidius" Constanța – Filumena Marturano **de Eduardo de Filippo. Traducerea: Ion Cantacuzino și Mariella Coandă. Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Gavril Borodan. Coregrafia: Mihail Motovilov. Distribuția: Diana Cheregi, Eugen Mazilu, Alexandru Mereuță, Cristina Oprean, Clara Ghiuvelechian, Daniela Vitcu, Dan Brehuță, Emanuel Cristoiu, Alexandru Delescu, Iulian Enache, Maria Nestor, Mihai Zară-Pena, Mircea Tudosă. Data premierei: 14 iulie 2002.**

Caragiale în pas de dans

În anul închinat lui, Caragiale a devenit o prezență aproape firească pe scenele de teatru. Surprinzătoare a fost, însă, propunerea coregrafei Adina Cezar. Ea l-a adus pe dramaturg către noi în pas de dans modern. Surprinzătoare, pentru că, până acum, lumea lui Caragiale a pătruns foarte puțin, ca sursă de inspirație, în universul operei și baletului. Cea mai cunoscută și cea mai jucată este cu siguranță opera *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu. Astfel, este de apreciat inițiativa Adinei Cezar. *La douăspe' trecute fix,* creație în premieră absolută, a fost realizată de Teatrul de Balet „Oleg Danovski" și de Compania Contemp.

Coregrafa a sondat universul lui Caragiale, demersul său demonstrând, încă o dată, că opera acestuia își păstrează autenticitatea și își găsește rezonanță și astăzi pentru că face parte din spiritul nostru. Demonstrația sa a avut semnul ineditului. Ea a extras acea teatralitate a situației – situații-tip peste care s-au grefat stări emoționale – și a legat-o de pasul de dans modern, făcând tranziția dintre lumea de atunci și lumea de astăzi. Atmosfera, muzica, costumul au purtat semne ale vechiului și noului, care s-au întâlnit într-o simbioză aproape firească, într-un spectacol de acuratețe și frumusețe a imaginii. Cuvântul rostit, rostit însuși de „autore", prezent ca personaj în propria piesă, a potențat, dincolo de gest și sunet, mesajul: Caragiale va învinge Timpul, fiind prezent mereu în noi. In acest context, intervenția din final a coregrafei a părut un act narcisist, prezența fizică în propria sa creație minimizând parcă mesajul.

Teatrul de Balet "Oleg Danovski" și Compania Contemp – La douăspe trecute fix, **adaptare după I.L. Caragiale. Scenariul: Ana Maria Munteanu. Regia și coregrafia: Adina Cezar. Scenografia: Mirela Dăuceanu. Muzica: Petru Mărgineanu. Cu: Liliana Iorgulescu, Daniel Precup, Călin Hanția, Francisc Strnad, Mirela Crăciun, Alexandru Grigoruță, Aliss Tarcea, Claudia Codârleanu, Andrea Duță, Mădălina Dan, Alina Lazăr, Ana Mara Văduva, Gabriela Eremia, Sorina Șerban, Melinda Vereș, Marius Onofrei, Marius Dură, Marian Horhotă, Arcadie Belenco, Marian Tomescu, Cosmin Vlad.**

În căutarea formei și fondului

Este din ce în ce mai vizibilă preocuparea tinerilor regizori pentru dramaturgia contemporană, cu precădere cea de peste graniță. O opțiune firească, atâta timp cât problematica, limbajul pe care le dezvoltă sunt ale timpului și, deci mult mai aproape de preocupările generației tinere. Însă, în spiritul emfazei tinereții, pentru unii, această opțiune este *declarat* exclusivă, o negație vehementă a formei și a unghiului de abordare a dramaturgiei ne-contemporane. Ceea ce însă nu apare așa de vizibil cum ar trebui să fie (dacă încerci să îți asumi ca regizor o poziție de avangardă), este adecvarea discursului regizoral la moment. Căci originalitatea sau puterea de penetrație sau forța unui text nu pot substitui lipsa de modernitate a mijloacelor de expresie. Și, cu atât mai mult, aruncarea în experiențe abstracte nu va putea ascunde și nici nu scuză bâlbâielile generate, în esență, de nedeplina stăpânire a portretizării.

Scurta biografie artistică a lui Sorin Militaru, încă student (anul V, la UNATC „I.L. Caragiale", București), se centrează și ea pe abordarea dramaturgiei contemporane. Excepția o face o dramatizare după Cehov, realizată pe scena Teatrului „Maria Fillotti" din Brăila. Celelalte texte aparțin spațiului austriac. Două piese de Schwab, una montată la Teatrul Național din Timișoara, cealaltă la Teatrul Odeon (pentru care a fost, de altfel, nominalizat pentru debut la Gala UNITER 2001), precum și *Jar de munte* de Peter Turrini montată la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov sub numele de *Jasmine și Orbul*.

Textul turrinian, realizat într-o cheie melodramatică, fără a fi una dintre cele mai incitante propuneri dramaturgice, capătă valoare prin frumusețea mesajului: chiar acolo unde viața amputează sau cangrenează existențe, sufletele au nevoie de iubire.

Din păcate, în spectacolul brașovean, întâlnirea text–regizor nu s-a produs. Au fost vizibile doar căutările. S-a căutat o construcție pe structură contrapunctică: între derizoriul existenței orbului și prezența hieratică a fetei din vis, ideal alb al dragostei pure ce pătrunde în spațiul sordid al existenței ratate, plină de frustrări. Numai că s-a produs o exemplificare expozitivă de un grotesc non estetic (decorul cu păsări moarte, apariția grupului de turiști). S-au căutat contururi fixe în care să se înscrie personajele, în detrimentul relațiilor. Profesionalismul lui Ioan Georgescu *(Orbul)* și al Vioricăi Geantă Chelbea *(Jasmine)* i-a salvat cât decât. Nu același lucru s-a întâmplat și cu Gabriel Costea care schematizează doar, obligat fiind a umple forma unei prezențe retarde și bâlbâite, probabil, în concepția regizorului, singura explicație pentru care un tânăr poate să-și lege existența de cea a unui orb. Care a fost însă motivația alegerii textului, gândul de dincolo de formă, rămâne încă să ne întrebăm.

Teatrul "Sică Alexandrescu", Brașov – Jasmine si Orbul **de Peter Turrini. Regia: Sorin Militaru. Scenografia: V. Penișoară Stegaru. Muzica: formația "Sfera". Cu: Ioan Georgescu, Viorica Geantă Chelbea, Gabriel Costea, Carmen Moruz, Lorena Ciubotaru, Oana Păvălache, Ovidiu Cepănaru, Vasile David.**

Claudia LIPAN

Să te aduci pe tine în tine însuți

Cu toate că a fost găzduit în sala renovată a Teatrului Bulandra, spectacolul *Orientarea în noapte* nu a prea lăsat prilej ochiului să vadă un spațiu nou, ba chiar și-a plimbat spectatorii spre scenă prin culise în plin proces de vopsire. O alegere inspirată, totuși, a regizoarei Liana Ceterchi, ținând cont de faptul că piesa scrisă de suedeza

Kristina Lugn propune un spațiu al angoasei. Ar trebui să vorbesc despre cadrul scenografic plin de contraste, despre plasa de stele și imensa pânză albă ce inundă spațiul de joc, despre muzica bine sincronizată dintr-un colț al scenei de către Ramona Horvath, despre luciditatea regiei ș.a.m.d. O să vorbesc, în schimb, despre întâlnirea cu textul Kristinei Lugn și despre două actrițe importante ale teatrului nostru, Gabriela Popescu și Mirela Gorea.

Kristina Lugn, deținătoarea celui mai important premiu pentru dramaturgie din Suedia, este autoarea a șapte volume de poezie și a numeroase piese de teatru. *Orientare în noapte* a avut premiera la Stockholm în 1998 și s-a bucurat de mult succes datorat, pe de o parte, și celor două actrițe, Pernilla August și Lena Endre. În primăvara acestui an, Kristina Lugn a venit pentru o scurtă vizită în România, fiind prezentă la repetițiile Lianei Ceterchi. Textul vorbește despre încercările disperate a două femei de a se adapta unui drum inițiatic, de a scăpa de lamentația zilnică. Plimbarea lor nocturnă devine cu timpul o lecție a demnității femeii în contextul unei grave singurătăți. Ajunse în pragul crizei, cele două profesoare se provoacă reciproc la un joc al vieții și al morții din care, în final, trebuie să iasă câștigătoare. Absurdul este eticheta propriei lor identități, din cauza lipsei de orientare. Astfel, ideea de a transforma un personaj în inițiat și un altul într-o călăuză este aproape inevitabilă.

Aflate sub incidența timpului care expiră o dată cu trecerea nopții, personajele trebuie să-și schimbe (ca noi toți, de altfel) aripile pline de cinism și neîncredere cu un dram de înțelepciune, iubire, speranță. Cu atât mai mult cu cât oferta noastră sufletească sărăcește, îngrijorător, din ce în ce mai mult. Urâțenia care copleșește drumul pe parcursul călătoriei înspre înlăuntru și înlături subțiază numărul celor care au suficient curaj să aleagă soluții. *Bibi* și *Vera* au o singură șansă – aceea că sunt plăsmuite din aluat diferit. În timp ce *Vera* (Gabriela Popescu) parcurge cu destulă ușurință treptele inițierii (vădit convinsă de semnul antologic al călăuzei), *Bibi* (Mirela Gorea) se afundă din ce în ce mai mult în teamă (alimentată de necunoaștere). Or, ca element negativ, frica o paralizează. Poate avansa, dar este lovită în cel mai nevralgic punct. Nu găsește resursele necesare de a se elibera de ea decât atunci când a ales schimbarea. *Bibi* este o începătoare. O senzație de început care m-a copleșit și pe mine în clipa când am revăzut-o pe scenă, după o nemeritat de lungă absență, pe Mirela Gorea. Actriță sensibilă, punctând vulnerabilitatea și neliniștea celui care vrea să-și depășească simpla condiție de automulțumire. Obișnuința gândului de trecere în moarte nu este un apel la disperare. Când este pus să înfrunte pericolul (așa cum îl înțelege el), omul este capabil de multă luciditate. Iar Mirela Gorea știe să găsească în personaj această luciditate inspirată. Ea ajută la eliberarea eroinei de sub tutela temerii permanente, de sub imaginea unor relații apropiate care au eșuat. Pentru *Bibi,* eșecul este cea mai mare greșeală și asta mi-a amintit de analogia pe care Rafail Noica o sublinia între eșec și păcat. La rândul ei, Gabriela Popescu este o alegere potrivită pentru rolul *Verei* datorită energiei pe care o radiază. Pofta de joc, de viață a femeii face din ea, o călăuză. Cu ușoare veleități și răutăți de superior, *Vera* este interpretată cu vigoare lipicioasă. Are simțul orientării, este suficient de independentă într-un context al dependenței fizice și psihologice, dar și cu spirit critic atunci când conceptul de prietenie este diminuat. Orientarea în noapte începe să semene cu o competiție sportivă în care orice limitare, orice supoziție puerilă reduce șansele de câștig. Spectacolul legitimează într-un fel credința «denunțării» în noi a îngrijitorilor de suflete. Șansa suprimată de a te aduce pe tine în tine însuți, duce la singurătatea care, așa cum spunea unul dintre personaje, nu te ajută să păsești cu lumina alături, să-ți iei viața în propriile mâini, sau să ai un prieten care să te vadă urcând scara și păsind dincolo…

Teatrul L. S. Bulandra – Orientare în noapte **de Kristina Lugn. Traducerea și regia : Liana Ceterchi. Scenografia : Nina Brumușilă. Muzica : Ramona Horvath. Lighting designer: Sorin Toma. Consilier moment de iluzionism: Mihai Ciucă. Cu : Mirela Gorea, Gabriela Popescu. Data premierei : 10 noiembrie 2002.**

NOI ÎN LUME

Dorana COȘOVEANU

"Un poem este o pictură cu voce"

Ce lume nemaipomenită, în care cei mai buni sunt mai răi decât cei mai răi – ultima replică a lui *Macbett* înaintea uciderii sale – este concluzia dură și amară a textului semnat de Eugen Ionesco, devenită, pare-se, un prezent continuu ce, din păcate, nu ne este străin. Poate și din această cauză asimilăm pe deplin „reducția" vitriolată la care dramaturgul recurge pornind de la tema shakespeariană, în care *Macbett* trece din registrul inferior al victimei în cel al călăului ca, în final, prin căsătoria lui cu *Lady Duncan,* să precipite fatidic propria-i moarte.

Crima, prezență obsesivă și stigmat al genealogiei, este, de fapt, maestra malefică a tragediei, *Macbett* nefiind decât un pion al jocului ei.

Nu avem intenția să realizăm o analiză de fond a spectacolului, încălcând astfel atributele unui specialist în domeniu. Îndrăznim doar să remarcăm câteva aspecte din fotoliul spectatorului, a unui spectator pasionat, admirator al uriașei „compoziții tridimensionale", care este reprezentația teatrală.

Macbett, în versiunea Teatrului Euro-Japonez „Du Sygne", este o adaptare a piesei lui Eugen Ionesco, realizată de Ion Caramitru și Seiya Tamura, regizată de primul dintre cei doi, scenografia aparținând lui Nobutaka Kotake și Aya Roppongi.

Spectacolele de la București, Sibiu, Paris și Le Hâvre au confirmat succesul acestei formule inedite de colaborare internațională între două expresii teatrale atât de îndepărtate conceptual și geografic. Un dramaturg și un regizor români, o echipă de actori, scenografi, muzicieni japonezi colaborează pentru a demonstra, încă o dată, că limbajul teatral depășește barierele de spațiu și timp, de mentalitate și chiar de modă.

Spunem, încă o dată, pentru că reușita spectacolului din 2001 cu **Negustătorul din Veneția** de William Shakespeare, al aceleiași formații teatrale și tot în regia lui Ion Caramitru, a fost confirmată și de nominalizarea, în Japonia, pentru cea mai bună creație scenică și cel mai bun actor al anului respectiv.

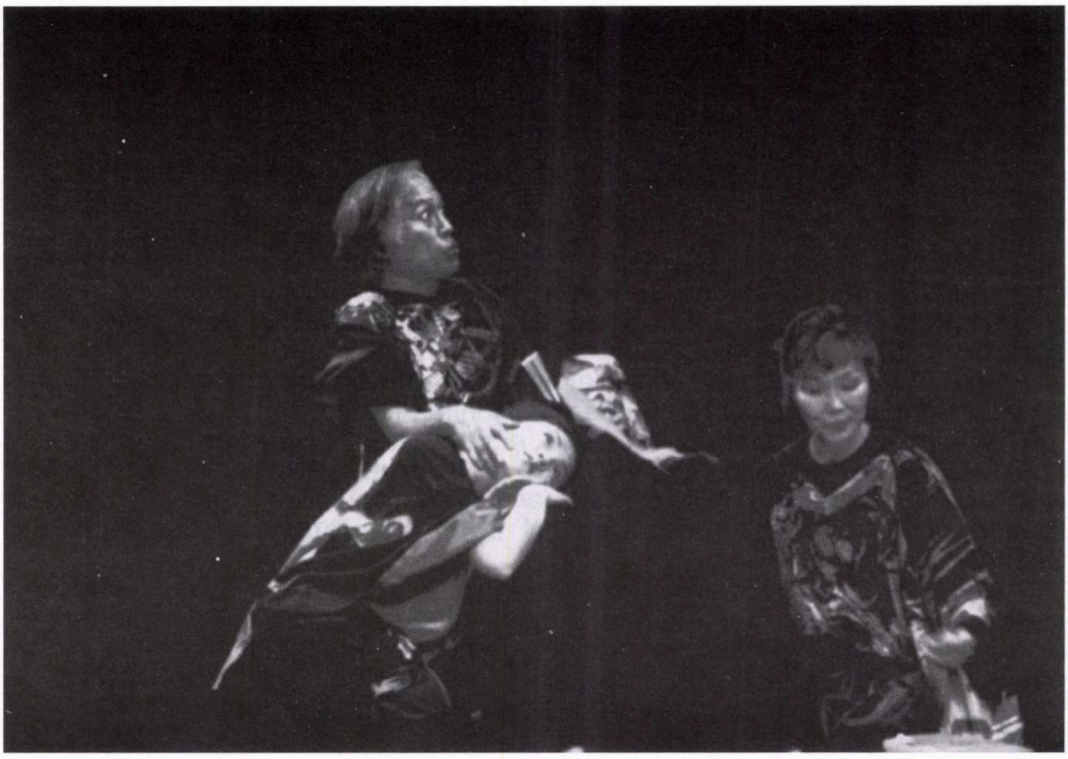
Ambele spectacole au avut de depășit dificila barieră lingvistică pe care textul (în japoneză) a ridicat-o publicului european, obișnuit să urmărească înțelesul și „valoarea cantabilă" a cuvântului. Lucru cu atât mai greu atunci când – așa cum este cazul la Eugen Ionesco – expresia „plastică" a textului este minimă, cuvântul fiind prea puțin însoțit de imagine. Dramaturgul, neavând voluptatea receptării vizuale, mizează în special pe capacitatea conotativă a elementelor convenționale de limbaj.

Regizorul a respectat opțiunea autorului, nu a reconstituit spațiul fizic al cetății/ pădurii / câmpului de luptă /, ci s-a mărginit să le evoce prin minime accesorii de decor.

Actorii s-au putut mișca astfel nestingheriți în acest spațiu, evoluând într-o succesiune de „compoziții" complementare.

Transparența sensurilor este dată și de dinamismul neostentativ al unor țesături suple, care, înșirate sau aruncate pe o sfoară ce traversează în diagonală arierplanul scenei, devin când „paravane" funcționale, când elemente de costumație ale actorilor. Imprimeul lor discret, pe fond negru, amintind de *émaki*-urile pictorilor japonezi din secolul al XIV-lea, prezența lor pictural-utilă în desfășurarea acțiunii, confirmă parcă un vechi proverb nipon, care spune că *"un poem este o pictură cu voce; o pictură este un poem fără voce".*

Ambianța scenică, de o sugestivă și ponderată simplitate, susține strict acțiunea și spiritul spectacolului, surprizele decorului menținând totuși intactă expresia de fermitate stilistică. Ești, astfel, aproape convins că nu există alternativă vizuală.



Pe de altă parte, decodarea textului a fost, poate, mai convingătoare prin expresia jocului actorilor decât prin indicațiile de situații, afișate pe prompterul montat pe fundalul scenei, în formula explicațiilor din filmul mut.

În acest spațiu tridimensional al scenei, actorii japonezi – expresivi, cu o gestualitate sugestiv-rapidă sau elegant-niponă, modulându-și vocea în raport cu dramatismul și cadența replicilor – dovedesc o remarcabilă formă fizică și o evidentă bucurie a jocului, reușind să capteze atenția spectatorului, fără a-i pune la încercare răbdarea.

La toate acestea contribuie prezența discretă, dar permanentă, a celor doi instrumentiști care, asemeni tradiționalei *jöruri,* din dramele populare nipone, însoțesc ritmat și subliniat mesajul textului și evoluția dramatică a celor care îl exemplifică.

Pentru spectatorul privat de convenienţele limbajului, experiența rămâne, totuși, interesantă și instructivă. Treptat, el se lasă convins de imagine, de plastica jocului, de interpretarea actorilor și chiar de muzicalitatea unei rostiri expresive.

Istoria succintă a piesei – pe care programul de sală a oferit-o – aduce un plus de confort intelectual celui ce acceptă și apreciază soluțiile regizorale nonconformiste. Dovada a fost buna receptare a unei săli pline care, în final, și-a manifestat prin aplauze prelungite deplina colaborare la formula propusă.

Macbett, în regia lui Ion Caramitru, menținând spectatorul într-o stare continuă de atenție și interes, a fost o remarcabilă experiență care, de fapt, ne pregătește, în plan conceptual, cu ideea de multiculturalitate în stare „pură".

Mihai Mihalcea – premieră pariziană

După cele două luni petrecute ca artist rezident la **TanzQuartier Viena**, coregraful **Mihai Mihalcea** a fost invitat să susțină în luna iulie patru reprezentații în Franța, în cadrul celebrului festival internațional ***Paris Quartier d'Été.***

Noul său solo coregrafic – intitulat ***Memorie de vânzare (copilărie inclusă)*** – a fost prezentat în premieră la Arenes de Montmartre din Paris.

Evenimentul a marcat totodată și începutul colaborării coregrafului Mihai Mihalcea și al companiei sale – **Solitude Project** – cu **Centrul Național al Dansului din Paris**, care s-a oferit să coproducă această lucrare, alături de **Theorem**, **Centrul MAD** și **Internationales TanzFest Berlin**.

Memorie de vânzare (copilărie inclusă) este – după cum declară însuși autorul – „o încercare de a atinge un alt nivel de conștiență, un nivel la care senzația, gândul și corpul nu mai sunt separate". Pornește de la câteva amintiri reale și „experimentează detașarea de realitatea carnală. Este încercarea de a face loc unui prezent nespectaculos..." (Irina Ionescu)

Oana BORȘ

Un spectacol al sensibilității

Nu mai poți nega astăzi că, în artă, miturile se destramă, că ironia are alte conotații, că fragmentarea, intertextualitatea există. Cu atât mai mult cu cât s-a trecut de stadiul de poetici asumate, devenind reflexe necondiționate.

Despre decanonizare este vorba și în textul lui Martin Sherman, *Când Isadora dansa.* Despre dezintegrarea imaginii sacrosante pe care mitizarea a legiferat-o secole de-a rândul prin cultivarea eroilor. Aici, despre imaginea Isadorei Duncan, la finalul carierei sale de mare dansatoare, atunci când timpul a învins prin transformare. Și despre lumea Isadorei. O lume în care nu mai contează națiа personajelor, ele vorbesc limbi diferite, însă au putința înțelegerii, căci există o comuniune spirituală dincolo de granițe.

Rezonând la acest text, regizoarea Ada Lupu a mers, în spectacolul realizat la Teatrul „Mihai Eminescu" din Chișinău, tocmai pe potențarea acestei linii a umanului. Pe scenă, personajele nu au sinonimii fizice cu personajele reale, ci sunt proiecții ale universurilor interioare. O *Isadoră,* surprinsă într-un moment al existenței în care corpul nu o mai ajută a fi ceea ce a fost, iar nevoia sa de a dărui se concentrază în speranța de a-și realiza școala mult visată. Devorată de propriile dorințe și copleșită de piedici materiale și de mentalitate, realitatea pe care și-o construiește este o continuă pendulare între clipa ce a trecut, reîmprospătată memoriei de cei care au iubit-o pentru că au văzut-o dansând, și cea de acum în care vrea să le transmită și elevilor săi pasiunea sa. Toate aceste personaje, fie reale, fie fictive, invadează scena, așa cum invadează sufletul *Isadorei,* întrupată scenic prin talentul, temperamentul și expresivitatea Angelei Ciobanu.

Și un *Esenin* (interpretat de specialul actor Igor Caras), dăruind dar parcă stingher în dragostea sa pentru Isadora, dominând și fiind, în același timp copleșit. Un neînțeles în propriul său univers, purtând, parcă, stigmatul dezrădăcinării.

Spectacolul, cu o construcție ambiguă la început, devine treptat coerent, crescând în intensitate emoțională și încărcătură energetică. Toate acestea sunt amplificate de comentariul chopinian care acompaniază *(live)* întreaga reprezentație, dar sunt realizate grație suportului actoricesc. Este, de altfel, de remarcat forța actorilor ce vin din școala rusă, parte dintre ei chiar cu studii la MHAT, care, dincolo de talent, au știința susținerii partenerului. Astfel că, în spectacol, partiturile sunt scrise în aceeași gamă, dar nu în detrimentul individualității. Chiar în rolurile de plan doi. Este de remarcat, astfel, capacitatea de dozare, măsura și exactitatea interpretărilor Mihaelei Strâmbeanu *(Belzer)* și a lui Ion Mocanu *(Luciano).* Angela Cărăuș, în *Mary,* trasează o tușă prea puternică, pentru ca, la antipod, Leo Rudenco *(Alexandros),* să fie cu o tonalitate mai jos decât întregul. Îi secundează Doriana Zubcu *(Jeanne),* din păcate, extrem de schematică.

Teatrul "Mihai Eminescu", Chișinău – Când Isadora dansa **de Martin Sherman. Regia: Ada Lupu. Decorul: Petru Bălan. Costumele: Stela Verebceanu. Coregrafia: Victoria Bucun. Selecția muzicală: Andrei Dimitrovici și Sandu Târșu. Distribuția: Angela Ciobanu, Igor Caras, Angela Cărăuș, Mihaela Strâmbeanu, Ion Mocanu, Doriana Zubcu, Laura Golovenco. Cu participarea elevilor de la Școala-internat nr. 2 din Chișinău. Data premierei: 19 octombrie 2002.**

Angela CIOBANU în spectacolul *Când Isadora dansa* de Martin Sherman

DIN LUME

Ioana ANGHEL

Salamanca – între vis și realitate

Preambul

La 28 mai 1998, Salamanca a fost desemnată Capitala Europeană a Culturii în 2002 prin acordul semnat de Miniștrii Culturii din țările membre ale Comunității Europene. Ce înseamnă însă pentru un oraș să fie Capitala Europeană a Culturii vreme de 365 de zile?!

Înseamnă, în primul rând, o promovare fantastică atât a numelui cât și a evenimentelor culturale special organizate; consecința directă o reprezintă creșterea turismului pe întreg parcursul anului și, deci, o dezvoltare economică puternică la momentul respectiv. În al doilea rând, constituie o (re)cunoaștere internațională a patrimoniului și a valorilor locale. Și mai constituie un prilej de mari investiții în construirea de noi edificii culturale (săli de spectacol, de expozitii etc), de renovare a altora mai vechi, mergând de la universități, biserici și până la clădiri de locuit, desigur cu bani primiți de la Comunitatea Europeana ori de la bugetul de Stat, ori din investiții private – de mare ajutor, de altfel, în țările comunitare. Reprezintă loc de întâlnire pentru artiști, oameni de cultură, intelectuali ori simpli admiratori ai artei, de orice tip ar fi ea.

Cu aceste ganduri în minte, traduse în așteptări nemăsurate, am pornit să-mi petrec acolo câteva săptămâni.

Salamanca – Oraș-Patrimoniu al Umanității

Salamanca – un oraș denumit, în adevăratul sens al cuvântului, Universitar. Deținând, la nici 160.000 de locuitori, 2 universități cu aproximativ 37.000 de studenți anual (!), 29 de școli de spaniolă pentru străini și 52 de licee, Salamanca pare a fi un punct de întâlnire între tradiție și tinerețe. În 1218, regele Alfonso al IX-lea de Leon a înființat Universitatea din Salamanca ce oferea cursuri de „Arte Liberale" (în special literele), „Trivium" și „Quadrivium", cărora ulterior li s-au adăugat studiul legilor, al canonului, al medicinii și al teologiei. Și de atunci încoace, Universitatea reprezintă inima întregului oraș. Ea „conduce" destinele, reunește mințile puternice, inspiră și expiră viață. Totul în jur nu trăiește decât în raport cu universitatea (au existat momente în istorie în care, din cei aproximativ 15.000 de locuitori ai orașului, în jur de 5000 erau studenți, iar restul munceau practic tot pentru universitate). Această permanentă stare de emulație a transformat în timp orașul într-un loc cosmopolit, un punct de întâlnire al artiștilor cu oamenii cu bani ai timpurilor respective, aceștia „investind" fabulos în ridicarea diverselor construcții. Palate, edificii universitare, biserici, mănăstiri, catedrale. Folosirea pluralului pentru cuvântul catedrale nu este o greșeală de exprimare cum ar putea părea la prima vedere. Salamanca are 2 catedrale (cea Veche și cea Nouă) lipite una de alta. Cea Veche, o culme a prosperității medievale, fusese ridicată în aproximativ un secol (pornind din 1150, când a inceput construcția); s-a dovedit, însă, la un moment dat, a fi prea mică și prea întunecoasă. Așadar, în secolul al XVI-lea, cu acordul Papalității, a început construirea unei alte catedrale, lipită de cea Veche, aceasta urmând să fie demolată în momentul în care era gata cea Nouă. Construcțiile s-au prelungit de-a lungul a două secole, banii s-au

terminat în nenumărate rânduri, ajungând ca până la capăt să nu mai ajungă pentru demolarea celei vechi, cum s-a petrecut de altfel cu multe alte catedrale foarte vechi. Și prin acest „noroc" al sorților, Salamanca a rămas cu această construcție rarisimă, atât de spectaculoasă și de atrăgătoare pentru cercetători, credincioși, istorici, turiști de toate felurile și naționalitățile: două catedrale lipite una de alta, formând un tot unitar, venind însă fiecare din epoci și stiluri diferite, iar amândouă, împreună și separat de o frumusețe neînchipuită.

38.000.000 de euro = investiția în infrastructura "culturală"

Și cum Europa știe să-și păstreze și să-și valorifice în același timp patrimoniul cultural, a hotărât să transforme Salamanca – timp de un an – în Capitala Europeană a Culturii. A început prin a construi edificii noi și prin a le restaura pe cele vechi: așadar, un vechi liceu a fost transformat într-o sală de expoziții (lucrare ce a costat peste 2.5000.000 de euro (!)), s-a construit un mare „Centru de Arte Scenice" cu 1200 de locuri (aproape 11.000.000 de euro), desigur pentru spectacole de teatru, muzică și balet, un „Centru de Arte" pentru expoziții de artă (peste 7.000.000 de euro), o sală multifuncțională cu 6000 de locuri (11.500.000 de euro), a fost restaurat Teatrul „Liceo", aflat chiar lângă Plaza Mayor (inima orașului, de altfel), plătind alte peste 6.000.000 de euro. Să-mi fie iertată abundența de cifre, dar am incercat doar să arăt că, după un calcul rapid, se observă că Statul Spaniol a finanțat Salamanca cu 38.000.000 de euro (!) doar pentru îmbunătățirea infrastructurii orașului.

Cultură, Cultură, Cultură

De fapt, pentru ce am înșirat mai sus toate aceste informații ce țin mai degrabă de domeniul turismului, al economiei ori al învățământului?! Pentru a ajunge în punctul în care trebuie povestit despre ce se întâmplă, *concret*, anul acesta, în Capitala Culturală a Europei! Se petrec atât de multe încât ar trebui publicată o carte, precum au făcut organizatorii spanioli, doar pentru enumerarea tuturor manifestărilor ce au avut și vor mai avea încă loc în Salamanca, ceea ce oricum nu l-ar interesa pe spectatorul român, lipsit probabil, în majoritate, de posibilitatea de a vizita Salamanca în toamna asta. Ceea ce însă cred că merită atenția este diversitatea de-a dreptul halucinantă de evenimente culturale. Arta plastică pare să „îmbrace" toți pereții interiori ai orașului; de la Rodin la o expoziție dedicată propagandei în timpul celui de-al doilea război mondial, trecând apoi la pictura renascentistă portugheză, expunînd colecția de tapiserie flamandă a Catedralei din Zamora într-o parte, iar în cealaltă găsind o galerie dedicată plasticienilor tineri din Salamanca, totul – interior și exterior – „luminează" mintea și sufletul călătorului. Urechea melomanului și nu numai a lui se poate desfăta audiind un festival de muzică religioasă, ori o întreagă serie de „opera baroca", sau „doar" pe Montserrat Caballei și pe José Carreras în concert. Festival de jazz, concert Jan Morrison, muzică cubaneză cântată de faimoșii Compay Segundo și Omara Portuondo? Desigur.

Spectacole??? Festivaluri dedicate teatrului de stradă (numit „Viața și ficțiunea orașului Salamanca") ori noii dramaturgii. Royal Shakespeare Company, Piccolo Teatro di Milano, Teatrul Lliure, Hanspring Puppet Company, Compania Națională (spaniolă) de Teatru Clasic, toate trupele mari din Spania în turneu cu ultimele premiere....și tot așa, seară de seară de seară, am putea petrece minunat în Salamanca, mai ales că nici măcar nu am pomenit de spectacolele de balet, de congresele și întâlnirile organizate, de ciclurile de filme ori de lansările de carte.....

Un alt fel de festival

Am asistat în România la nenumărate festivaluri de teatru. Tipicul după care sunt făcute este, însă, cvasi-„clasic": ai un om sau o echipa entuziastă, ceva fonduri, o idee (cum ar fi dramaturgia contemporană, teatrele naționale, umorul negru, tânăra generație de artiști, teatrul naționalităților minoritare etc), un loc precis – cel mult un oraș dacă nu chiar o singură sală, durata – variind cel mult între câteva zile și două saptămâni. Se selectează spectacolele, iar, dacă sunt bani, se aduc și ceva trupe din străinătate, desigur dacă se pretează temei, bugetului și momentului ales. Cam asta este „rețeta" festivalului de teatru din România, desigur cu multe nuanțe în cazul fiecăruia.

Cu toate astea, „stilul" de a face festivaluri prin alte părți, e destul de diferit. În primul rând, se „întind" în timp și spațiu mult mai mult decît festivalurile noastre. Se joacă nu numai într-un centru cultural, ci și în stradă ori în localitățile limitrofe ori în spații neconvenționale. Se prezintă nu numai spectacole de teatru, ci și muzică de varii feluri, artă plastică, balet, teatru-dans. Se încearcă nu doar conturarea unei imagini asupra unui aspect (ce ar depinde de o generație, un stil, un loc etc), ci prezentarea, în fața spectatorului, a „timpului" artistic în care se află arta la un moment dat. Consacrați și tineri, clasici sau novatori, actori și balerini, mânuitori de păpuși sau dramaturgi, scenografi sau sculptori, cu toții se întâlnesc la un moment dat, într-un loc dat, pentru a arăta lumii și a vedea ei înșiși ce se întâmplă în artă.

Ca un exemplu foarte proaspăt la afirmațiile anterioare, mă voi referi foarte pe scurt la „Festivalul de Toamnă" din Madrid, ce are loc lunile astea (!) – durează nu mai puțin de 34 de zile(!). Se prezintă 56 de companii teatrale, de dans, de teatru muzical, cicluri de conferințe și proiecții, muzică. Ce fel de muzică, ne putem întreba? „Muzică cu aromă de swing", Paolo Conte în concert, muzică de scenă din barocul spaniol, Orchestra Națională de jazz, „Cânturi epice și difonice din Mongolia – Kalmukia". Teatru: de la Royal Shakespeare Company la Philipe Genty, spectacole din Elveția, Argentina, Rusia, Italia, Grecia, India, Croația, spectacole de la clasicii Molière și Turgheniev la ultimele texte *en-vogue* ale dramaturgiei actuale spaniole, de la spectacolul de pantomimă la recitaluri inedite. Dans: de la un spactacol numit „Fignito(the torn eye)" din Burkina Faso la „La parada" din Argentina, un spectacol de tango, folclor și „chamame". De asemenea, un spectacol de flamenco (cum altfel?), altul realizat de faimosul William Forsyte cu Baletul din Frankfurt. Pentru a încheia enumerarea acestor „fațete" ale Festivalului, nu mai trebuie decît să pomenim de ciclul de conferințe și proiecții despre maeștrii teatrului polonez: Tadeusz Kantor, Grotowski, Krystian Lupa.

Un ultim amănunt: fiecare trupă susține până la patru spectacole, marea majoritate în locuri diferite; reprezentațiile au loc în 12 teatre madrilene, plus alte 32 (!) de săli din localitățile limitrofe, festivalul fiind organizat de Primăria Madridului, anul acesta ajungându-se la cea de-a nouăsprezecea ediție.

Desigur, „Festivalul de Toamnă" de la Madrid nu are renumele și valoarea altora de talia celor de la Avignon sau de la Edinburgh, însă, scopul și modul de realizare este asemănător. În toate aceste cazuri sunt prezentate cât mai multe chipuri ale artei, lăsând însă spectatorului bucuria de a alege el însuși modul de expresie artistică, stilul, epoca ce îl reprezintă cel mai bine.

Irina IONESCU

Jurnal londonez sau despre supremația marionetelor

Este deja un lucru știut faptul că viața teatrală londoneză este una dintre cele mai bogate din lume, în toate sensurile posibile ale cuvântului: cantitativ, valoric, financiar, divers etc. Nu este nici pe departe ușor să-i faci față. O dată, din cauza prețurilor exorbitante pe care le practică și apoi pentru că fiind obligat să alegi tot timpul, omiți inevitabil multe evenimente. Alegerea corectă e foarte greu de făcut, dar încercarea de a o face trebuie să se bazeze întotdeauna pe criterii extrem de rigide. Altfel, nu are nici o șansă de reușită.

În vara acestui an, timp de o lună, cât m-am aflat la Londra, mi-am propus să văd, de exemplu, spectacole tipic englezești, fie ca structură, fie ca mod de realizare: un megamusical, o comedie neagră și o montare experimentală, parte a mișcării avangardiste din West End.

Foarte diferite unul față de celelalte, toate cele trei spectacole sunt, în schimb, perfect ancorate pe piața culturală din care fac parte. Raportul dintre cerere și ofertă nu le scapă nici o secundă din vedere producătorilor lor, motiv pentru care se și poate vorbi de business în domeniul artistic.

Cel mai bine se vinde însă așa-numitul teatru comercial. Show-ul cu cele mai mari încasări este gândit astfel exclusiv după exigențele celor mai diverse gusturi.

Producție Disney, *The Lion King*, este într-adevăr un spectacol desenat la milimetru. Și partea cea mai interesantă este că atracția numărul unu o reprezintă păpușile și marionetele folosite din plin pe toată durata reprezentației. În privința construcției trebuie spus că tehnicilor dobândite, în mod clar, în școli de specialitate, li se adaugă aici și foarte multă ingeniozitate, pentru ca toate să fie susținute, în fapt, de fonduri uriașe, investite cu certitudinea vânzării rezultatului final. *The Lion King* este o montare construită impecabil, extraordinar de spectaculoasă, cu elemente vizuale fabuloase, ritmuri de inspirație africană, culori explozive și actori excelenți, actori atent selecționați și distribuiți, foarte pitorești și extrem de bine antrenați, atât vocal, dar mai ales fizic. Povestea în sine este simplă și, în plus, preluată exact după filmul de desene animate, care i-a asigurat succesul inițial. Poate fi citită eventual și sub forma unei parabole, despre lupta tinerilor lei cu hienele din savana africană. Binele învinge răul, totul se termină în mod fericit și persistă doar imaginea unui spectacol care poate schimba complet așteptările în materie de teatru și convenție teatrală chiar unui spectator avizat.

Royal Shakespeare Company prezintă, cu foarte mult succes, la Garrick Theatre, *The Lieutenant of Inishmore*, o comedie neagră, scrisă de Martin McDonagh și inspirată de conflictele politico-religioase din Irlanda de Nord. Centrat în jurul unei pisici negre, conflictul piesei se declanșează în momentul în care unui locotenent înarmat i se pare că animalul adorat i-a fost omorât într-un premeditat act de răzbunare și umilință, la adresa propriei persoane. Confuzia și furia oarbă ale locotenentului se lasă până la final cu focuri repetate de armă, câțiva morți și o groază de efecte speciale menite să demonstreze sadismul personajelor. Printre ele, capete explodate, mațe scoase, cadavre ciopârțite etc. Mult sânge, în general, pe fondul unui decor

realist pictat în tonuri cenușii. Irezistibilă muzică irlandeză, de această dată, câteva gaguri, limbaj agresiv, actori cu un joc agitat și efecte comice căutate – o montare surprinzătoare, cu lovituri de teatru bine calculate și elemente vizuale extrem de șocante.

În London Fringe, am ales să văd un spectacol premiat anul acesta la Edinburgh, un spectacol experimental cu doar două personaje, recuzită sumară și nepretențios din punct de vedere al spațiului de reprezentare. *The Secret Death of Salvador Dali* de Stephen Sewell este o piesă scrisă după un tipar foarte la modă, ca urmare a dezvoltării cursurilor de dramaturgie în multe colegii și universități occidentale. Pentru că ceea ce contează este, în primul rând, tehnica construirii unei acțiuni dramatice, a unui dialog sau personaj, subiectele sunt, de cele mai multe ori, biografii celebre. Imaginația nu este obligată astfel să lucreze (deloc sau prea mult), accentul punându-se exclusiv pe structurarea și prezentarea materialului narativ deja existent, iar subiectul, în acest caz, este cât se poate de ofertant. Și autorul nu trece nimic cu vederea: nici complexele freudiene trăite în copilărie, nici amicițiile cu Lorca și Buñuel, nici autoritatea Galei, nimic din ceea ce a existat sau bănuim că ar fi existat în viața excentricului personaj. Materie primă mai mult decât suficientă pentru un spectacol din partea căruia nu așteaptă nimeni construcții complicate perfect realizate, ci mai mult idei și soluții ingenioase, cu titlul de improvizații controlate. Trevor Stuart și Julie Eckersley, protagoniștii spectacolului, dovedesc oricum din plin că sunt doi actori foarte buni, care pot susține credibil, cu un machiaj minim și câteva piese disparate de vestimentație, cele mai diverse personaje.

Fie în West End sau Covent Garden, producătorii oricărui spectacol londonez țin cont întotdeauna de cele mai mici fluctuații ale pieței culturale și nu trec cu vederea nici stilul de viață al publicului pe care îl vizează. Poate nu întâmplător, cel mai bine vândut spectacol este inspirat dintr-un basm african, iar *Bombay Dreams*, alt megamusical, produs de Andrew Lloyd Weber, se apropie cu pași repezi de înregistrarea unor vânzări record. Ținând cont de proporția și de numărul emigranților în marea metropolă britanică, n-ar fi astfel de mirare ca următorul spectacol în top să aparțină chiar Operei din Beijing.

CALENDAR TEATRAL

OCTOMBRIE

7 octombrie – 75 de ani de la premiera absolută a piesei *Omul cu mârțoaga*, la Teatrul Național din București, cu George Calboreanu în rolul principal. Parabola lirică a lui George Ciprian va stârni interes și peste hotare, fiind reprezentată în 1930 la Berlin și în 1937 la Paris.

11 octombrie – 150 de ani de la nașterea lui **George Augustin Petculescu** (m. 6 decembrie 1889), entuziastul conducător al primei trupe profesioniste românești de peste Carpați. Compania ambulată creată de Petculescu a dat reprezentații în numeroase localități din Banat și Transilvania.

12 octombrie – 225 de ani de la moartea lui **Alexei Sumarokov** (n. 1718), dramaturg rus neoclasic, supranumit „Racine al Nordului".

13 octombrie – 50 de ani de la moartea regizorului și dramaturgului francez **Gaston Baty** (n. 26 mai 1885). A fost membru al faimosului Cartel, o asociație menită să contracareze ofensiva teatrului comercial și să impulsioneze căutările novatoare pe scena franceză. Montările lui Baty s-au remarcat prin picturalitatea bogată a decorului și finețea interpretării.

29 octombrie – 120 de ani de la nașterea dramaturgului și prozatorului francez **Jean Giraudoux** (m. 31 ianuarie 1944). A prelucrat în cheie modernă mituri și basme, oferind publicului piese care îmbină ironia cu lirismul, elemente fantastice cu subtila trimitere la actualitate *(Siegfried, Amphitryon, Judith, Războiul cu Troia nu va avea loc etc.).*

NOIEMBRIE

1 noiembrie – centenarul nașterii scriitorului norvegian **Nordahl Grieg** (m. 2 decembrie 1943). În textele sale dramatice *(Barabar, Onoarea și puterea noastră, Infrângerea),* a trata cu vigoare teme privind libertatea ființei umane, violența, războiul, vicisitudinile istoriei.

3 noiembrie – 60 de ani de la moartea dramaturgului **Carl Sternheim** (n. 1 aprilie 1878), ale cărui comedii conturează o imagine virulent satirică a societății germane.

6 noiembrie –140 de ani de la nașterea dramaturgului italian **Marco Praga** (m. 31 ianuarie 1929), exponent de frunte al curentului verist. Dintre piesele sale, *Soția ideală* s-a înscris , ca triumf durabil, în repertoriul Eleonorei Duse.

7 noiembrie – Împlinește 60 de ani Mariana Mihuț, actriță de talent complex și desăvârșit profesionalism a Teatrului „Bulandra", memorabilă interpretă a unor roluri dintre cele mai variate pe scena și pe ecran.

9 noiembrie – Împlinește 60 de ani **Mihaela Tonitza–Iordache**, profesor și cercetător, personalitate distinsă a teatrologiei românești.

15 noiembrie – 140 de ani de la nașterea scriitorului german **Gerhart Hauptmann** (m. 6 iunie 1946), laureat al Premiului Nobel (1912). Prima etapă a creației sale dramatice stă sub semnnul naturalismului și al criticii sociale (*În zori, Țesătorii* ș.a.), pentru ca mai târziu autorul să se orienteze spre mișcarea simbolistă (*Clopotul scufundat*).

18 noiembrie – 20 de ani de la moartea dramaturgului german **Heiner Kipphardt** (n. 8 martie 1922). A scris, între altele, piesa de mare notorietate *cazul J. Robert Oppenheimer,* emblematică pentru „teatrul-document"practicat în anii '60.

25 noiembrie – 60 de ani de la moartea teoreticianului și criticului literar **Mihail Dragomirescu** (n. 22 martie 1868). Preocuparea sa pentru teatru s-a

concretizat în texte diverse: cronici, articole, profiluri de autori, pagini de exegeză a poeziei dramatice.

27 noiembrie – **Dina Cocea**, actriță de mare forță și distincție, a cărei prezență a înnobilat scena românească timp de mai multe decenii, împlinește 90 de ani.

28 noiembrie – 90 de ani de la moartea regizorului și criticului german **Otto Brahm** (n. 5 februarie 1856), promotor al naturalismului. Urmând exemplul lui Antoine, fondatorul Teatrului Liber, a înființat în 1889,la Berlin, Die Frieie Bühne.

DECEMBRIE

8 decembrie – 50 de ani de la moartea regizorului **Aurel Ion Maican** (n. 1893), ale cărui contribuții novatoare au marcat peisajul teatral românesc din epoca interbelică. A lucrat pe mai multe scene, activitatea sa dând roade strălucite îndeosebi la Teatrele Naționale din Cernăuți (1926–1929) și din Iași (1929–1933). Maican a spart șabloanele spectacolului „ilustrativ", îmbrățișând conceptul regiei creatoare, al teatralizării teatrului. Simbolistica și rafinamentul plastic al decorurilor, invențiile scenotehnice, utilizarea ingenioasă a luminii, ritmul dinamic, sunt doar câteva particularități ale creațiilor sale, din care amintim izbânzi ca *Avarul, R.U.R, Crimă și pedeapsă* (la Cernăuți), *Sonata Kreutzer, Iluzia fericirii, Azilul de noapte* (la Iași).

12 decembrie – Împlinește 70 de ani **Dumitru Solomon**, autorul care, în ultimele decenii, a dat o nouă strălucire teatrului de investigație intelectuală și morală, cu incisive drame de idei (*Socrate, Platon, Diogene câinele, Elogiul nebuniei*), exersându-și totodată condeiul în spirituale comedii și în texte cu valență metaforică.

18 decembrie – 100 de ani de la premiera absolută a dramei *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, la Teatrul de Artă din Moscova, în regia lui Stanislavski.

19 decembrie – Centenarul nașterii renumitului actor britanic **Ralph Richardson** (m. 10 octombrie 1983).

20 decembrie – 10 ani de la moartea marii actrițe **Aura Buzescu** (n. 1 august 1894). Aparținând generației care se desprindea, în anii '30, de învechitele tradiții naturaliste, Aura Buzescu a dus la perfecțiune arta esențializării stilului interpretativ. Jocul ei de un patetism conținut, poezia vibrantă prin mijloacele sobre s-au revelat în roluri ca *Violaine* din *Îngerul a vestit pe Maria* (1942), *Lavinia* în *Din jale se întrupează Electra* (1943), *Olga* în *Trei surori* (stagiunea 1949–1950) ș.a.

31 decembrie – 150 de ani de la inaugurarea **Teatrului cel Mare** din București, construit după planurile arhitectului vienez Heft. În 1875, sub directoratul lui Al. Odobescu, instituția va primi numele de Teatrul Național.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

Gala Tânărului Actor HOP, Mangalia, 31 august–2 septembrie (vezi anexa);

Uite ce scrie la gazetă, spectacol care face parte din proiectul „Caragiale 2002–Caragiale în dialog", câștigat la licitația pentru Fondul Cultural Național (vezi anexa);

Programul MAP, rezidențe (vezi anexa);

Saloanele culturale UNITER, stagiunea 2002–2003 (vezi anexa);

Participări UNITER

Congresul Mondial al ITI, perioada 14–20 octombrie, prin reprezentantul Centrului Român al ITI, domnul Cornel Todea, care a fost ales membru în comitetul teatrului dramatic;

Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, perioada 5–12 octombrie 2002;

Festivalul Internațional de Teatru „Avram Goldfaden" Iași, perioada 15–18 octombrie 2002;

Simpozionul „Quo Vadis", Chișinău, și cursuri de management, 4–7 noiembrie 2002;

Spectacole, repetiții:

Macbett de Eugen Ionescu, în regia lui Ion Caramitru, producție a companiei „Theatre du Sygne" din Tokyo, prezentat în București la Teatrul „L.S. Bulandra", 11, 12 octombrie 2002 și la Sibiu, Teatrul „Radu Stanca", 16, 17 octombrie 2002

În sala de protocol, se repetă spectacolul *Zadarnicele chinuri ale unui scenarist* de Theodora Herghelegiu, în regia lui Gabriel Coveșeanu

Proiecte UNITER depuse pentru licitația de proiecte – anul 2003, programul-cadru „Cultura 2000"

„Memoire des passeurs", proiect depus de UNITER, în colaborare cu SIGNIS–Catholic World Association for Communication și Asociația ORION, Franța;

Organizator al Festivalului Național de Teatru I.L. Caragiale – 2002 împreună cu Ministerul Culturii și Cultelor.

Gala tânărului actor Hop

Mangalia, 31 august–2 septembrie 2002

În perioada iulie–august, juriul de nominalizări, alcătuit din Alice Georgescu, critic de teatru, Marina Constantinescu, critic de teatru, Cornel Todea, regizor și... director de teatru au desemnat nominalizații pentru concursul Galei Tânărului Actor, atât la secțiunea individual, cât și la secțiunea grup.

Dintr-un număr de 70 de concurenți la secțiunea individual, au fost nominalizați 11 finaliști, iar pentru secțiunea grup spectacolele nominalizate pentru concurs au fost: *Trilogie belgrădeană* (actul 3) de Biliana Sbrilanovic, regia: Cristian Theodor Popescu, *Eu când vreau să fluier, fluier,* de Andreea Vălean, regia: Ștefan Velniciuc și Mirela Gorea și *Deșeuri* după *Teatru descompus* de Matei Vișniec, regia Ana Mărgineanu.

Tema ediției 2002 a Galei Tânărului Actor, secțiunea individual, a fost „alteritate" pentru proba liberă și monologul *Temă și variațiuni* de I.L. Caragiale pentru proba obligatorie.

Juriul final, alcătuit din Felix Alexa, regizor, Ștefan Iordache, actor, Cristina Modreanu, critic de teatru, Emilia Popescu, actriță și Cornel Todea, regizor – președintele juriului, au desemnat cîștigătorii Galei Tînărului Actor, ediția 2002:

La secțiunea *individual:* MIRELA OPRIȘOR, absolventă UNATC, secția actorie, clasa prof. univ. Florin Zamfirescu și prof. univ. Adrian Pintea, promoția 2000 și MARIAN POPESCU, absolvent al Universității Ecologice, Facultatea de Arte, secția actorie, promoția 2002, clasa prof. Adriana Pitești eanu.

La secțiunea *grup,* câștigător a fost spectacolul DEșEURI după *Teatrul descompus* de Matei Vișniec

Începând cu ediția 2002, UNITER adaugă la palmaresul Galei Tânărului Actor Premiul „SICĂ ALEXANDRESCU", premiul special al juriului, care a fost acordat lui ADRIAN DUMITRU.

Premiul este transmisibil și reprezintă contribuția doamnei Aurelia Alexandrescu la această competiție rezervată tinerilor.

Atelierul „Alteritate 2002" a fost coordonat de Florin Fieroiu, iar programul Galei a fost completat de prezența spectacolelor invitate: *Love zig-zag,* un spectacol coordonat de Florin Fieroiu, *Sex, Drugs, Rock and Roll,* un spectacol de și cu Florin Piersic jr., producție: Teatrul Luni București, precum și spectacolul *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, producție: Teatrul „L.S. Bulandra", București.

Programul MAP

Tineri creatori și noi forme de expresie artistică / rezidențe

UNITER este corespondentul pentru România al Programului MAP, care are ca obiectiv susținerea artiștilor la început de carieră, fiind o continuare a Programului Pepinere europene pentru tineri artiști, desfășurat în perioada 1990–2000.

Asociat unei structuri profesionale, unui oraș și unui coordonator, artistul poate participa la o rezidență de 1–9 luni.

În urma licitațiilor analizate la Cork, 2001, au fost desemnate proiectele câștigătoare, între care și proiectul artistului român Vlad Nanca (multimedia) și ale artiștilor francezi Stephane Granger, Cecile Wautelet și Florance Vialettes care și-au ales România ca țară de rezidență.

Rezidențele artiștilor francezi în România au fost asigurate de:

Fundația Culturală META pentru proiectul foto/instalație video, cu tema „pierdut maidanez tărcat deschis" al artiștilor Stephane Granger și Cécile Wautelet, a cărui vernisare a avut loc vineri 18 octombrie 2002, la Centrul Cultural Meta.

ARCUB–Centrul de Proiecte Culturale al municipiului București pentru proiectul foto „București 2002", a cărui vernisare a avut loc în data de 25 octombrie 2002 la ARCUB.

La Graz (Austria), în mai 2003, va fi locul de întâlnire a tinerilor laureați ai programului MAP și momentul evaluării rezidențelor artistice desfășurate.

Saloanele culturale UNITER

Proiect inițiat în anul 1996 și condus de doamna Sorana Coroamă Stanca, „Saloanale Culturale" și-au început stagiunea 2002–2003.

Prima întâlnire a avut loc luni 28 octombrie, ora 17.00, tema propusă pentru discuții fiind: „modelul hristic".

Invitații întâlnirii au fost: dr. Elena Chițimia și arhitect Elena Iliescu, a cărei pledoarie a fost susținută și de propria expoziție de icoane pe lemn.

Saloanele Culturale încearcă să recidiveze tradiția celebrelor saloane interbelice, propunând discuții libere pe o temă aleasă, prezentată de invitați.

Saloanele doamnei Sorana Coroamă Stanca au loc o dată pe lună, într-o zi de luni, și promovează un dialog între generații, încercând să atragă și să ocrotească participarea culturală a tinerilor școlari și liceeni, a căror prezență este numeroasă la fiecare salon cultural.

Ⓟ TEATRUL "LUCEAFĂRUL" DIN IAȘI SE PREZINTĂ

Înființat în urmă cu 52 de ani sub titulatura Teatrul de Păpuși, Teatrul *Luceafărul* din Iași este acum o instituție specializată în spectacole pentru copii și tineret, aflată în finanțarea autorităților locale, mai precis a Consiliului Județean Iași. Jumătatea de secol de activitate artistică a instituției a însemnat sute de premiere, zeci de colaboratori, sute de mii de spectatori, sute de turnee în țară și străinătate.

Trupa actuală a *Luceafărului* cuprinde un consilier artistic, un secretar literar, 22 de actori, doi regizori artistici, un scenograf și doi sculptori păpuși, lor alăturându-li-se, de-a lungul timpului, o impresionantă listă de colaboratori. Printre ei: regizorii Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Anca Ovanez, Nicolae Scarlat, Eduard Covali; scenografii Cik Damadian, George Doroșenco, Marga Ene, Hristofenia Cazacu, Ion Truică, Rodica Arghir, Axenti Marfa, Mihai Pastramagiu; compozitorii Achim Stoia, Dumitru Chiriac, Vasile Spătaru, Sabin Păutza, Cristian Misievici, Anda Tăbăcaru-Hogea etc. În cele cinci decenii de activitate, producțiile *Luceafărului* au ajuns și pe alte meridiane ale lumii, unele chiar foarte îndepărtate, artiștii ieșeni ducând vestea măiestriei lor în Ungaria, Iugoslavia, Italia, Franța, Germania, Pakistan, India, Iran, Iordania, Austria, Belgia, Ucraina, SUA.

Clădirea *Luceafărului*, dată în folosință în decembrie 1987, este una dintre cele mai spectaculoase din întreaga Europă, impunându-se prin arhitectura sa modernă. Interiorul cuprinde două săli de spectacole, cea mare, cu 450 de locuri, cea mică cu 150 de locuri, foaiere ample, săli de repetiții și ateliere.

În fiecare an, cinci–șase noi premiere se adaugă, în medie, repertoriului său permanent. Pe afișul cotidian al *Luceafărului,* figurează cca 30 de spectacole, inspirate de capodopere ale literaturii pentru copii și tineret, universale sau române. Printre ele: *Scufița roșie*, *Cenușăreasa*, *Muzicanții din Bremen*, după frații Grimm, *De ziua lui Pinocchio* după Carlo Collodi, *Frumoasa din pădurea adormită*, după Ch. Perrault, *Punguța cu doi bani* după Ion Creangă (la Sala mică), *Vreau să număr stelele* de Ion Sava, *Frumoasa lumii* după Mihai Eminescu, *Baltagul* după Mihail Sadoveanu, *Povestea motanului încălțat* după Ch. Perrault, *Tinerețe fără bătrânețe* după Petre Ispirescu, *Prințesa Turandot* după Carlo Gozzi, *Vrăjitorul din Oz* după Frank L. Baum etc. (la Sala mare). Toate acestea sunt vizionate anual de cca. 50.000 de spectatori, în medie, în acestă cifră intrând copii din orașul și județul Iași, precum și din județele limitrofe, unde Teatrul *Luceafărul* obișnuiește să se deplaseze. Copiii din casele de copii și din

orfelinate au întotdeauna ușa deschisă la *Luceafărul*, ei beneficiind de deplină gratuitate.

Autorii contemporani au fost dintotdeauna în atenția teatrului ieșean, la rampa sa fiind reprezentate piese semnate de Mircea Radu Iacoban (*Noaptea asta nu câștigă nimeni*), Al. T. Popescu (*O rază de soare*), Dumitru Vacariu (*Rătăciți într-o poveste*), Octavian Sava (*Nota zero la purtare*) etc. Unul dintre proiectele instituției marchează începutul unei colaborări cu tânărul scriitor ieșean Cătălin Mihuleac, proaspăt debutant ca dramaturg, care lucrează, pentru *Luceafărul*, un text satiric ce se va adresa tinerei generații.

Publicul țintă al celor de la *Luceafărul* ieșean îl constituie nu numai copiii, ci așa cum se află înscris pe frontispiciu, și tinerii. Ultimele stagiuni au inclus în repertoriu câteva spectacole ce vizează în mod expres această categorie de public și care au înregistrat un real succes. Printre ele, *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Marius Țeicu și *Noaptea asta nu câștigă nimeni* de Micea Radu Iacoban, ambele realizate scenic în formula de *musical.* O formulă foarte pe placul adolescenților și tinerilor, care au umplut de fiecare dată sala. Pentru că la *Luceafărul*, actorii, păpușăria, muzica, dansul, pantomina, măștile, poezia sunt mijloace de expresie scenică în egală măsură utilizate.

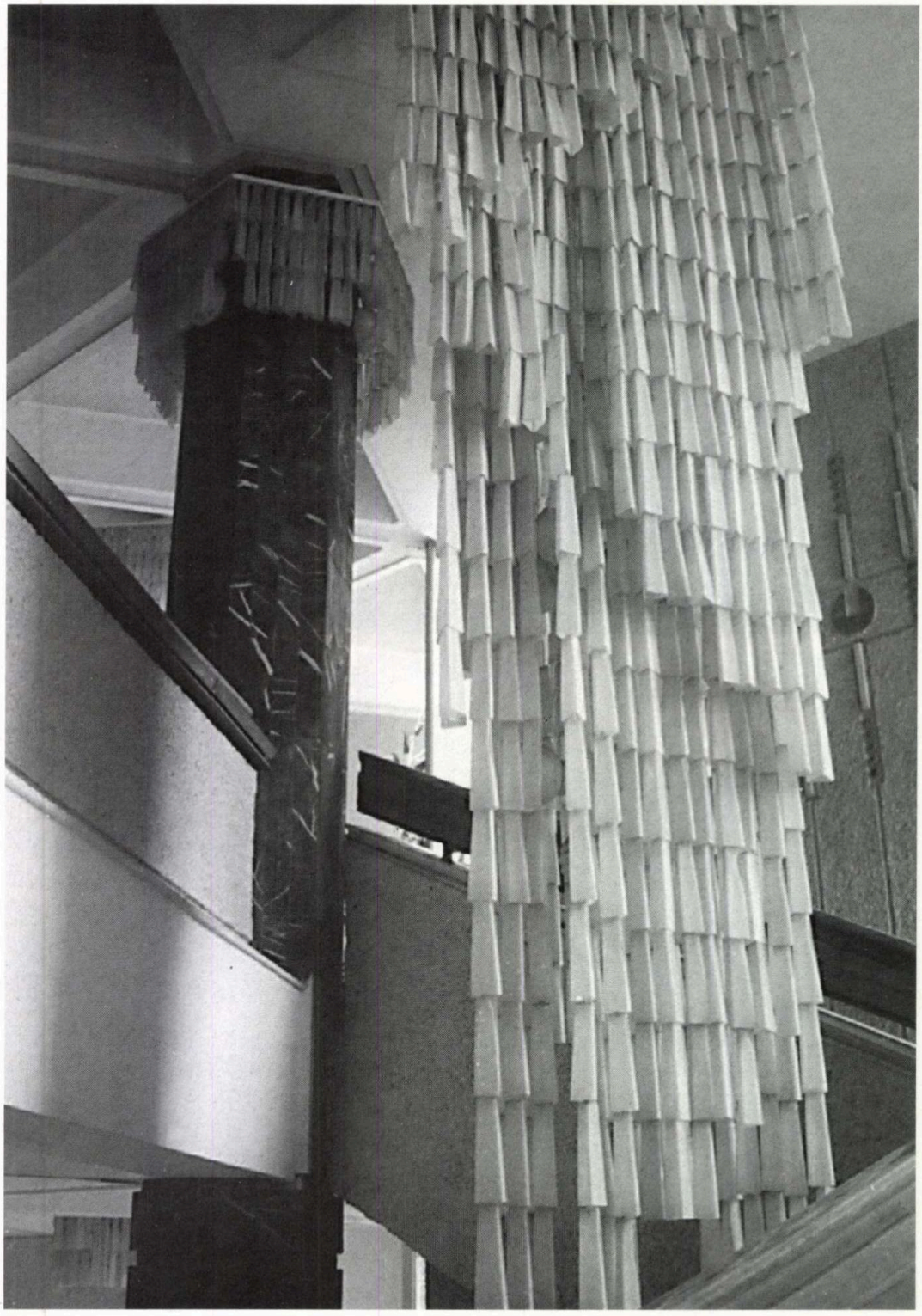
Printre proiectele teatrului ieșean se numără completarea *Integralei Creangă*, la care *Luceafărul* lucrează de câțiva ani. În acest moment, teatrul deține un consistent portofoliu de spectacole Creangă, precum *Harap-Alb*, *Povestea prostiei*, *Ivan Turbincă*, *Punguța cu doi bani*, *Stan Pățitul*, *Ursul păcălit de vulpe*. În acest sezon, titlurilor realizate după scrierile lui Ion Creangă li se vor adăuga *Amintiri din copilărie* (dramatizare de Ștefan Oprea) și *Capra cu trei iezi* (scenariu de Constantin Brehnescu). În faza de lucru la text se află și piesa *Picioroangele* de Franciska Ricinski-Marienfeld, din Germania, un scenariu care se referă la realitățile triste din orfelinatele românești. Spectacolul va vedea lumina reflectoarelor în stagiunea următoare.

Toți cei interesați de activitatea *Teatrului pentru Copii și Tineret Luceafărul* pot accesa pagina sa de web, la adresa www.Luceafarul-theatre.ro, această formulă modernă de prezentare fiind disponibilă de mai bine de doi ani.

Toate acestea, pentru ca *Luceafărul* ieșean să strălucească inconfundabil în constelația teatrelor din țară.

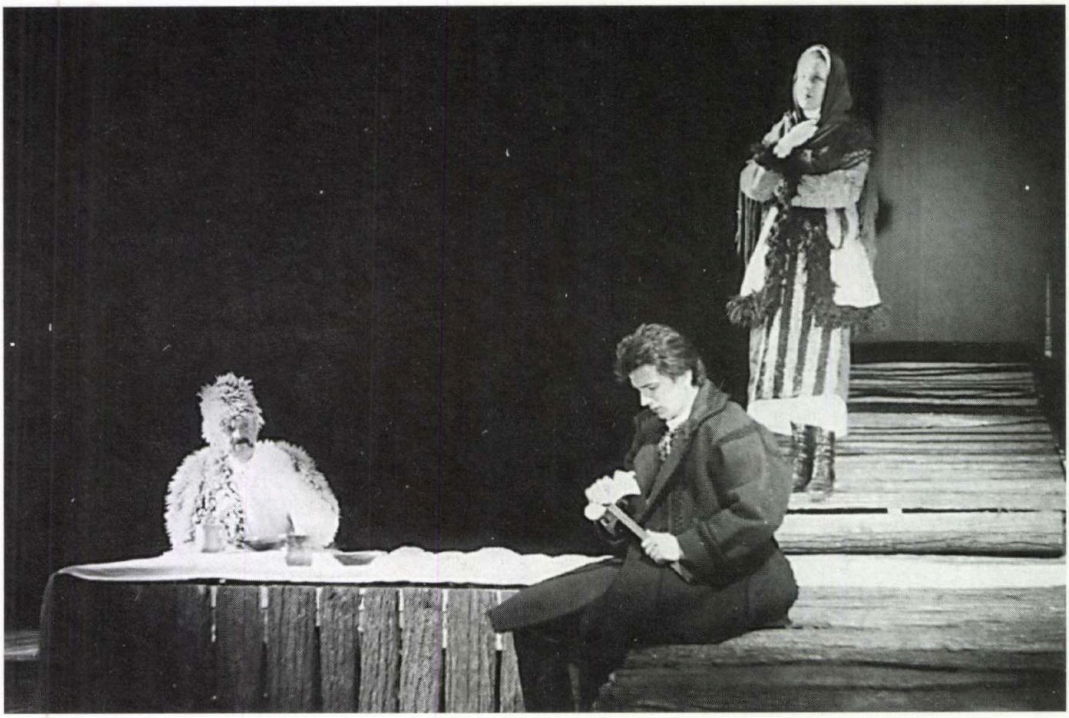
Coordonatele Teatrului *Luceafărul* din Iași
Adresa: Str. Grigore Ureche nr. 5
Tel: 0232/256021, 256022
Fax: 0232/212662
E-mail: luceafarul@mail.dntis.ro

TEATRUL



Noaptea asta nu câștigă nimeni de Mircea Radu Iacoban.

Tinerețe fără bătrânețe după Petre Ispirescu. Regia: Const. Brehnescu.



Baltagul după Mihail Sadoveanu. Regia: Toma Hogea.

Amintiri din copilărie după Ion Creangă. Regia: Ion Cibotaru.

Clovnii de C. Brehnescu și Ion Agachi. Regia: C. Brehnescu.

O rază de soare de Al.T. Popescu. Regia: Toma Hogea.

Rătăciți într-o poveste de D. Vacariu. Regia: Natalia Dănăilă.

Nota zero la purtare de Octavian Sava și Marius Țeicu. Regia: C. Brehnescu.

Cuvânt către cititori

În 15 iulie, din motive care ne scapă, Ministerul Culturii și Cultelor a decis schimbarea numelui revistei "Teatrul azi" în "Teatru" și a redactorului-șef cu un director interimar. Cum, după acest moment, nu s-a mai întâmplat nimic și n-a început lucrul pentru numerele de sfârșit de an, cum stagiunea demara fără ca vreo revistă de specialitate să-i consemneze aspectele, grupul de redactori ce a trudit împreună timp de patru ani pentru editarea publicației a hotărât înscrierea la OSIM a revistei "Teatrul azi" (ca pendinte de Fundația culturală "Camil Petrescu" ce ne-a invitat ca atare) și continuarea muncii în slujba artei spectacolului teatral. În felul acesta, ne putem ține cuvântul față de abonații noștri, putem continua publicarea seriei "GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC" și putem fi prezenți în mijlocul evenimentelor teatrale spre a le fixa în pagini. Evident, existența revistei depinde integral de numărul de abonați și de cititori pe care vom reuși să-i atragem. Și, de ce nu, de sponsorii sensibili la cultură dispuși să o sprijine. Dar și de instituțiile care înțeleg că spațiul publicitar pe care li-l punem la dispoziție le oferă șansa de a se adresa unei elite intelectuale.

Așadar, vă invităm:

Să fiți alături de noi!

Să ne citiți!

Să vă abonați pe anul 2003!

Să cumpărați cărțile noastre!

Să ne sponsorizați!

Să folosiți spațiul nostru publicitar!

Și astfel, să asigurăm împreună existența singurei reviste care se ocupă de arta teatrului!

Încă o dată: Fiți alături de noi!

Vă mulțumesc
redactorii revistei "Teatrul azi"

Să nu vă lipsească din bibliotecă

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

din care au apărut:

La vorbă cu VLAD MUGUR
Ursit scenei: MIHAI POPESCU
El, vizionarul: AURELIU MANEA
Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU
Un cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU
Histrion de cursă lungă: GHEORGHE DINICĂ
Cercul de aur: MIHAI MĂNIUȚIU
O viață în sute de roluri: MARGARETA BACIU

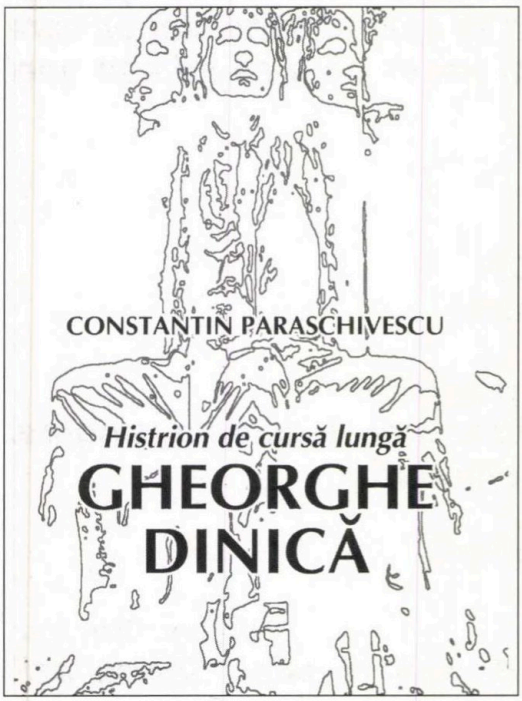
Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, LIbrăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76 sau la www..teatrul-azi.tk, www.teatrul-azi.home.ro, teatrul-azi@home.ro)

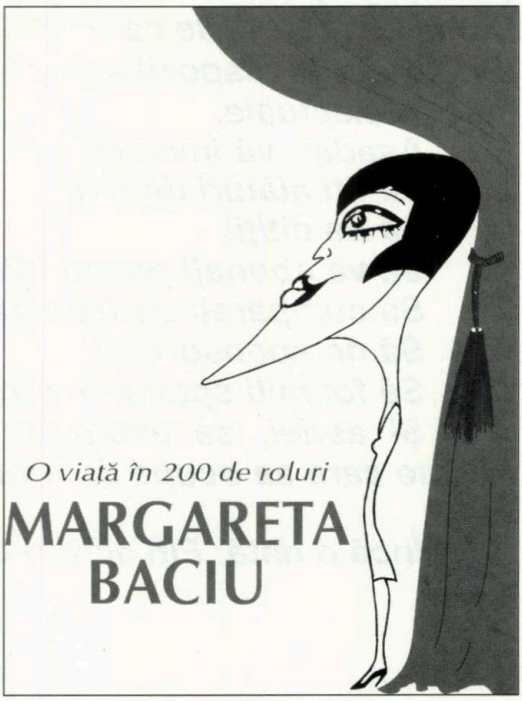
Costul unui abonament este de 300.000 lei pe an, iar întregul set de cărți poate fi procurat cu doar 620.000 lei.

Deci dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei „Teatrul azi", puteți să vă abonați pentru anul 2003, la BRD – SGS – Sucursala Triumf cont 557874160 sau la telefoanele:

326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!





SUMAR

1 **Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale„**

13 **Gala Tânărului Actor**

21 **Festivaluri:** Timișoara;
Sfântu Gheorghe;
București;
Iași;
Giurgiu

33 **Eseuri:** George Banu „Anii '90„
Alina Nelega „Cum din trei aberații se poate face un concept

48 **Clipuri:** Plimbare cu Silvia Ghelan
Întâlnire cu... Mariana Mihuț
...și Irina Petrescu

53 **Interviuri cu:** Claudiu Goga; Bocsárdi Laszlo; Octavian Niculai

66 **Spectacole:** *Celălalt Cioran* de George Banu;
D'ale carnavalului de I.L. Caragiale;
Tărâmul celălalt de Kovaceviè;
O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale;
Revizorul de Gogol;
Gaițele de Kiriței;
Uzina de plăceri de Valentin Nicolau;
Intrusa de Maeterlinck;
Dybbuk după Anski;
Mutter courage de Brecht;
Bent de Sherman;
Ziua în care... de Antoaneta Zaharia;
...Escu de T. Mușatescu;
Norway. Today de Bauersima;
Moartea unui comis voiajor de Miller;
Filumena Marturano de Eduardo de Filippo;
La douăspe trecute fix după I.L. Caragiale;
Jasmine și orbul de Turrini;
Orientare în noapte de Lugn

102 **Noi în lume:** *Macbett* de Eugen Ionescu;
Mihai Mihalcea la Paris;
Când Isadora dansa de Sherman

107 **Din lume:** Salamanca între vis și realitate;
Un alt fel de festival – Madrid;
Jurnal londonez

111 **Calendar teatral**

114 **INFOU NITER**

117 **Teatrul „Luceafărul" se prezintă**

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 10–11–12/2002
Tel./Fax: 326 17 76
www.teatrul-azi.tk
www.teatrul-azi.home.ro
teatrul-azi@home.ro

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

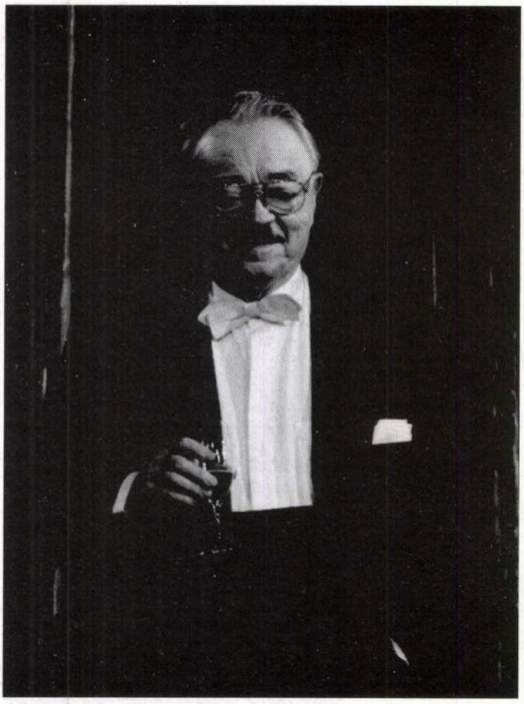
Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Maria HASCHI

Revistă editată cu sprijinul FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER

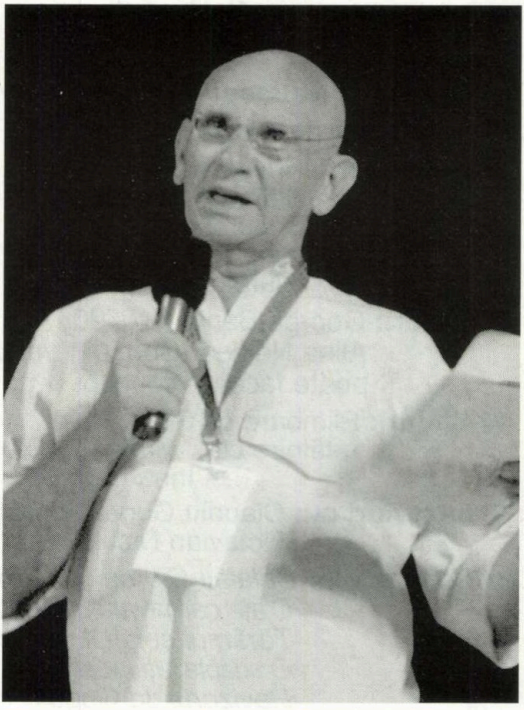
Tehnoredactarea computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Daniel DULGHERU

TIPAR:
S.C. VIZUAL–GRAPH SRL

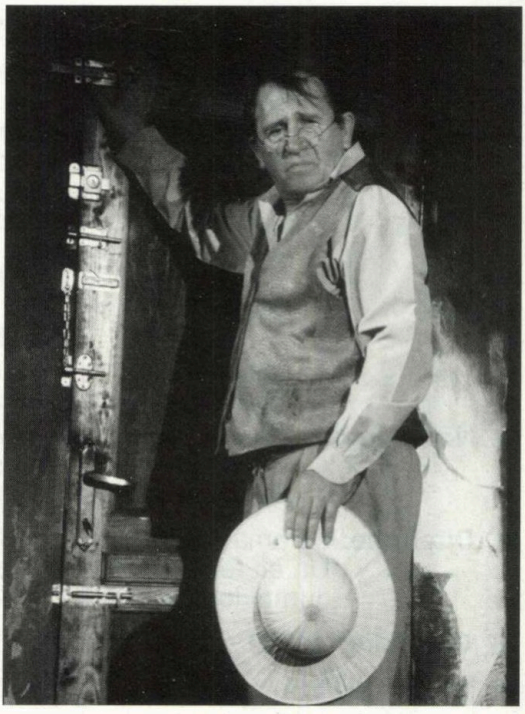


Coperta I: *Ion LUCIAN*



Coperta IV: *Cornel TODEA*

Coperta II: *Mariana MIHUȚ*



Coperta III: *Virgil OGĂȘANU*